

PER
1

COMUNE DI MILANO



Raccolta delle Stampe A. Bertarelli
Raccolte di Arte Applicata
Museo degli Strumenti Musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. V - Anno IV

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO

MILANO 1977

COMITATO DI REDAZIONE

Presidente

Avv. Prof. FRANCESCO OGLIARI
Assessore alla Cultura e Spettacolo

Membri

Arch. GIORGIO LISE
Conservatore della Raccolta delle Stampe A. Bertarelli,
delle Raccolte d'Arte Applicata e del Museo degli
Strumenti Musicali

Dott. PAOLO ARRIGONI
Direttore Emerito delle Civiche Raccolte d'Arte

MARIA BERTARELLI

GRAZIA BISCONTINI UGOLINI

Prof. ROSSANA BOSSAGLIA

GRAZIETTA BUTAZZI

Dott. TULLIO TOMBA

Dott. OLEG ZASTROW

Direttore responsabile

Dott. CLELIA ALBERICI
Direttore della Raccolta delle Stampe A. Bertarelli,
delle Raccolte d'Arte Applicata e del Museo degli
Strumenti Musicali

Autorizzazione tribunale di Milano n. 321 del 17-10-74

INDICE

<i>Francesco Ogliari</i> - Assessore alla Cultura e Spettacolo. Presentazione	pag. 7
<i>Clelia Alberici</i> - Marco Moro Litografo vedutista	» 9
<i>Clelia Alberici</i> - Aggiunte e precisazioni per Giovanni Pividor	» 93
<i>Paolo Bellini</i> - Le opere di Biscaino, Amato, Podestà, Pio- la e S. Castiglione nella Raccolta Bertarelli	» 97
<i>Grazia Biscontini Ugolini</i> - Precisazioni e novità sul decoro « alla rosa ocracea » della fabbrica pesarese di Calle- gari e Casali	» 131
<i>C.A.</i> - Il dono di un centro da tavola, opera di Alfredo Ravasco	» 145
<i>Rossana Bossaglia</i> - I gioielli stile 1925 di Alfredo Ravasco	» 147
<i>Grazietta Butazzi</i> - Due doni recenti con alcune note su una raccolta di marsine ricamate nelle collezioni del Museo	» 155
<i>Fabrizio Ferranti</i> - Catalogazione degli Tsuba delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata	» 185
<i>Angelo Lipinsky</i> - « Lucifer V H Avrifex »: La collocazio- ne dell'epitaffio nell'epigrafia romana e vetero-cristiana	» 225
<i>Giorgio Lise</i> - I teatrini di carta della Collezione Tonini pervenuti alla Raccolta delle Stampe A. Bertarelli	» 245
<i>Oleg Zastrow</i> - Ancora sulla presunta Madonna « copta », già della Raccolta Trivulzio, nell'ambito del gruppo di opere eburnee alessandrine tardo antiche nel Castello Sforzesco	» 279
<i>Oleg Zastrow</i> - L'inedito quinto avorio attribuibile al « Maestro di Echternach ». Nuovi apporti alla conoscen- za dell'arte ottoniana in Treviri	» 305
<i>Attività, doni, acquisti, restauri, mostre, conferenze</i>	» 329
<i>Volontariato</i>	» 343

Il quinto volume della « Rassegna di Studi e di Notizie » esce quest'anno accresciuto rispetto alle precedenti edizioni per i molti apporti esterni di studiosi dei diversi argomenti che sono compresi nelle ricchissime Raccolte Comunali.

Proseguendo la pubblicazione dei cataloghi monografici dei litografi dell'Ottocento, appare quest'anno il catalogo di Marco Moro curato da Clelia Alberici che aggiorna anche il catalogo del Pividor, apparso nel volume dello scorso anno. Paolo Bellini ha studiato con la nota competenza alcuni incisori genovesi presenti con loro opere alla Bertarelli; Grazia Biscontini Ugolini continua la sua accurata indagine nel settore delle maioliche italiane.

Doni pervenuti al Museo nel corso dell'anno sono al centro delle attenzioni di Rossana Bossaglia per alcuni pezzi dell'orefice Alfredo Ravasco, di Grazietta Butazzi per due marsine settecentesche dove amplia il discorso ad altri esemplari della Raccolta dei Costumi.

Giorgio Lise illustra un settore della collezione Tonini pervenuta in dono, soffermandosi sui teatrini di carta e Oleg Zastrow studia due problematici avori delle Raccolte d'Arte Applicata.

Un cenno a parte merita il contributo di Angelo Lipinsky che si occupa di un'antica lapide con epitaffio di un aurifex attivo in Milano.

Questo volume rappresenta un importante contributo allo studio delle molte arti ingiustamente dette minori e costituisce un mezzo di diffusione della conoscenza del patrimonio civico presso i Musei e le Biblioteche di tutto il mondo, dove viene inviato per scambio, favorendo nel contempo l'accrescersi della biblioteca specialistica interna dell'Istituto.

FRANCESCO OGLIARI
Assessore alla Cultura e Spettacolo

Marco Moro litografo vedutista

Non sono passati molti anni da quando una maggior conoscenza dell'opera di alcuni litografi vedutisti veneti, ha contribuito alla riscoperta di valori artistici ignorati di una produzione considerata importante solamente come riproduzione fedele di vedute e paesaggi prima dell'avvento della fotografia.

Fra questi litografi si distinsero Giovanni Battista Cecchini, Tommaso Viola, Giovanni Pividor e Marco Moro, epigoni di una tradizione che in terra veneta era stata particolarmente felice.

La prima occasione che diede l'avvio ad una revisione di questa ricchissima produzione litografica dedicata alla vedutistica del Lombardo-Veneto, fra il 1830-70 circa, fu la mostra di Vicenza nel 1966¹ ove vennero esposte gran parte delle litografie di Cecchini, Viola, Pividor e Moro. Fra tutti emerse il Pividor per acutezza e vivacità delle sue composizioni e per padronanza del segno grafico.

A questo artista dedicammo uno studio monografico apparso sulla *Rassegna di Studi e Notizie* del 1975 con catalogo di tutte le litografie e dei disegni di cui eravamo venuti a conoscenza².

Nel frattempo abbiamo rintracciato altre sue opere che segnaliamo in questa Rassegna.

L'altro vedutista che s'impone alla nostra attenzione fu Marco Moro a cui dedicammo un articolo apparso in *Ce fastu (?)* nel 1965³.

E qui vogliamo ricordare con gratitudine il Prof. Gaetano Perusini, tragicamente scomparso il giugno scorso, il quale oltre a desiderare che il mio studio apparisse sulla citata rivista da lui diretta, m'incoraggiò a continuare le ricerche e fu generoso di notizie.

Per il numero considerevole delle litografie possedute dalla Raccolta Bertarelli e per nuovi apporti sia di opere che di notizie, presentiamo la monografia di Marco Moro su questo numero della *Rassegna*.

Marco Moro occupa un posto preminente per ricchezza di produzione in quanto si è dedicato quasi essenzialmente alla litografia, avente come soggetto particolarmente il territorio veneto.

Il poco che è stato scritto in sua lode⁴ sta tutto nel necrologio comparso sulla Gazzetta di Venezia il 27 febbraio 1885, dal quale apprendiamo qualche notizia della sua vita: «Buono intelligente, onesto, operosissimo, tale fu il Prof. Marco Moro. Non ebbe altri affetti, non altri fini che quelli della famiglia, cui consacrò tutta la sua attività, tutti i suoi talenti. Provetto nel disegno, eccelleva nella prospettiva. Fece ottimi allievi che lo amarono e lo piangono come un padre. Non ebbe onori perché modesto. Tarda e scarsa ricompensa ai suoi meriti, gli fu data pochi anni or sono, la cattedra di disegno nella scuola femminile di S. Geremia. Se a scemare l'orrore della morte, che improvvisa, inesorabile, si avvicina per strapparci alla vita e all'amore dei nostri cari, vale la coscienza di avere fatto nel mondo il proprio dovere, a te, povero amico, saranno stati men duri gli ultimi istanti della tua esistenza. Così valessero a lenire il dolore de' tuoi il pianto e le lodi che ti accompagnano all'ultima dimora»; firmato: Gasparo Gozzi.

Nato a Zenson di Piave (Treviso) il 9 dicembre 1817⁵ da famiglia di elevato censo e lignaggio, dimostrò fin da ragazzo inclinazione al disegno, così che a 17 anni lo troviamo studente dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, da lui regolarmente frequentata dal 1834 al 1839.

Fu tra gli allievi che si distinsero tanto da meritarsi quasi annualmente premi o segnalazioni⁶. In quel periodo aveva funzioni di presidente dell'Accademia Antonio Diedo, essendo morto Leopoldo Cicognara nel 1834; il corpo insegnante era costituito da ottimi professori⁷. L'abilità nel disegno e nella prospettiva dimostrati fin dagli anni della scuola, rivelarono subito che avrebbe potuto diventare un eccellente vedutista.

Dovette ben presto acquistarsi buona fama e, quando Luigi Berletti decise di aprire a Udine uno stabilimento litografico, scelse come collaboratore il giovane Moro.

Trascorse la sua vita a Venezia, lavorando indefessamente perché la sua famiglia aveva subito un crollo economico, sollecitato dai vari editori, che gli affidavano ininterrottamente tavole di vedute da eseguire a brevi scadenze come risulta dalla datazione di esse.

Nel 1856 ebbe la soddisfazione di avere un riconoscimento della sua abilità di prospettico. Ottenne il premio in un Concorso di «Prima Classe» per la prospettiva, con l'acquarello dal soggetto: *Un atrio di stile arabo*⁸. Da allora comparve il suo nome nell'elenco dei soci d'arte

sugli Atti dell'Accademia di Venezia. In quella città morì a 68 anni il 25 febbraio 1885⁹.

Iniziò la sua attività a Udine presso la litografia di Luigi Berletti che si apriva allora. La documentazione di questa notizia ci è data dal fortunato reperimento dell'Album campionario della litografia Berletti, nella collezione del Prof. Gaetano Perusini di Udine. Costituito in gran parte da fogli di fatture per ditte varie, datati dal 1841 al 1868, contiene anche alcune litografie del Moro, fra le quali una recante l'iscrizione: *Primi esperimenti della Litografia di Luigi Berletti e Comp. Udine 1° Marzo 1841*, comprendente quattro vignette, per dare una dimostrazione dell'ottima resa di qualsiasi soggetto. Il suo esordio non fu solo di vedutista perché sempre per il Berletti, litografò una Allegoria dell'Abbondanza, un ritratto di Augusto Lancetti ed una piccola Annunciazione per i Confratelli della S.S. Annunziata di Palmanova.

Ben presto gli venne affidata un'opera importante in collaborazione con Antonio Codecasa: l'*Album pittorico del Friuli*, edito dallo stesso Codecasa e C., a Udine nel 1841¹⁰ che abbiamo ricostruito nella sua interezza. Le tavole rappresentano le località più pittoresche della zona, in un'interpretazione romantica del paesaggio e con una corretta presentazione dell'ambiente architettonico (fig. 1).

L'attività del Moro presso la litografia Berletti durò pochi anni. Sono del 1845 due tavole ritraenti il *Palazzo Comunale di Pordenone* e la *Piazza di S. Vito al Tagliamento*. Ci risulta che dopo quell'anno non lavorò più per Udine e non illustrò località del Friuli tranne che con una tavola, nella quale sono riunite varie vedute di *Pordenone*, offerta dai Pordenonesi all'Associazione agraria friulana nel 1857.

Venezia era la città che maggiormente gli poteva dare lavoro perché sede di parecchi editori che pubblicavano volumi ed albi di vedute. Inoltre fu la città che gli offrì una fonte inesauribile di soggetti e fu argomento della maggior parte delle sue opere. Fra queste una di gran mole per la quale forse è maggiormente noto, anche se artisticamente meno riuscita di altre successive, perché il tema gli imponeva una ripresa esatta degli edifici senza lasciare possibilità alla fantasia è: *Venezia monumentale pittoresca*, in due parti: *I Palazzi* (fig. 2) e *I Templi* (fig. 13) comprendente rispettivamente 82 e 60 tavole, edita da Kier, iniziata nel 1845 ed ultimata nel 1863.

L'opera suscitò un certo interesse anche nella stampa cittadina, ma non tanto per le vedute, quanto per il commento storico artistico di Gianiacopo Fontana¹¹ *Il Vaglio*¹² ha qualche parola anche per il Moro di cui

loda la perizia nella composizione e nel disegno. Il Cicogna¹³ trova tale opera superiore a quelle del Coronelli, del Carlevaris e dell'Albrizzi, non solo per l'esecuzione ed il disegno, ma soprattutto per l'eruditissimo commento del Fontana. Evidentemente gl'illustratori, anche se di merito, non godevano reputazione neppure fra le persone erudite. L'attività del Moro prosegue con ritmo incalzante: nel 1847 vedono la luce tre importanti opere: *Venezia in miniatura, il Teatro di Padova riedificato dall'Architetto Jappelli e l'Album di gemme architettoniche di Vicenza*, con ben 50 tavole (fig. 3). Il Moro fu uno dei pochi artisti che illustrarono quella città, che rivive nelle sue litografie, vivace, colta nel clima dell'epoca e negli aspetti della vita quotidiana. Un'altra magnifica opera dedicata a Vicenza, esce nel 1850, *Vicenza e suoi dintorni* (fig. 5), edita dallo stesso Moro associato come editore a Decio Avogadro. L'esperienza editoriale non diede probabilmente il vantaggio economico sperato, perché non venne più ripetuto.

Interessante è la sua partecipazione come illustratore agli avvenimenti storici. Ad esempio, nell'Album: *Assedio di Venezia nel 1849*, è il fotoreporter che ritrae dal vero in nove tavole le postazioni delle batterie dei cannoni e dei fortini (fig. 4) a rischio anche della propria incolumità.

Fra i fatti di cronaca cittadina da lui rievocati, ricordiamo l'*Illuminazione della Piazza S. Marco*, la sera del 19 agosto 1843, in occasione dell'introduzione a Venezia del gas illuminante e l'*Arrivo a Venezia dell'Imperatore Francesco Giuseppe I°* il 17 marzo 1851. Con il passare degli anni il Moro acquistò sempre maggior scioltezza, e diede alle sue vedute un più ampio respiro.

Infatti l'album: *Trieste città gentilissima e commerciale figurata in ventiquattro vedute prospettiche* (fig. 11) pubblicato a Venezia nel 1854, dimostra un più alto livello d'arte. La padronanza della tecnica litografica e una notevole abilità nel disegno gli consentono una perfetta fusione fra l'ambiente monumentale e la folla che vi si muove con naturalezza, come un elemento necessario non più motivo di complemento per rendere più piacevole la veduta. Lo stesso equilibrio fra ambiente e persone, quindi in una maggiore aderenza alla realtà, vediamo in tutti i lavori successivi: *Nuova Guida di Padova e suoi dintorni*, uscita nel 1855, *Venezia prospettica monumentale, storica ed artistica*, edita intorno al 1860, *dal Piave al Brenta e Descrizione ed illustrazione del Feltrino*, del 1876. Fra gli ultimi suoi lavori è il Caffè Pedrocchi, nel cinquantesimo anniversario della sua apertura, 1881.

Dal lato tecnico notiamo che nelle vedute più tarde, seguendo l'uso francese, usa un fondo paglierino per dare risalto al disegno.

Sebbene spesso volte costretto dalle esigenze editoriali ad un disegno diligente, ma un po' schematico, rivela il suo temperamento d'artista in molte tavole da lui stesso disegnate.

È sufficiente citare la serie deliziosa delle ville che ha inserito nell'album « *Dal Piave al Brenta...* » (n. 27); come vi ha saputo rendere il clima poetico della vita in villa, con i dolci conversari nella serenità dei giardini (figg. 15 e 16), così minutamente descritti, arredati con tavolini e sedili di un gusto così particolare che tanto bene si armonizzava con gli abiti delle persone che vi si sedevano. Potrebbero servire per una ricerca sulla natura e l'arte nel giardinaggio romantico.

Dobbiamo esser grati a questo artista che, oltre ad averci lasciato interessanti saggi del gusto grafico dell'epoca, ci ha fornito una preziosa documentazione iconografica di antichi ambienti monumentali, che egli ritrasse dal vero, recandosi sul posto, sopportando fatiche e disagi non indifferenti.

Non molti sono i disegni e gli acquarelli che abbiamo rintracciato.

I migliori, come abbiamo notato per le litografie, sono quelli eseguiti negli ultimi anni, quando si era affinata la sua sensibilità artistica.

NOTE

- ¹ CLELIA ALBERICI, *Il Veneto nelle litografie dell'800*. Comune di Vicenza, Palazzo Chiericati, 1-30 giugno 1966.
- ² CLELIA ALBERICI, *Giovanni Pividor litografo e architetto veneziano*. In: *Raccolta delle Stampe A. Bertarelli. Raccolte di Arte Applicata. Museo degli Strumenti Musicali. Rassegna di Studi e di Notizie*. 1975, vol. III, anno II, pp. 9-153, ill.
- ³ CLELIA ALBERICI, *Marco Moro litografo vedutista*. In: *Ce fastu?* Udine, gennaio-dicembre 1965-1967, nn. 1-6.
- ⁴ Soltanto in due Dizionari è nominato, con lacune e inesattezze: LUIGI SERVOLINI, *Dizionario illustrato degli incisori italiani moderni e contemporanei*. Milano, (1955), p. 557. Voce riportata in: A. M. COMANDUCCI, *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei*. Terza Ediz., Milano, 1962, p. 1245.
- ⁵ La scheda anagrafica si trova presso l'Archivio di Stato Civile, parte vecchia, del Comune di Venezia, in Sestiere Dorsoduro n. 3199, calle Bernardo, alla posizione S. Croce 2230. A tale documento è unita la Fede di nascita data da Zenson di Piave. Risulta che sposò Elisabetta Flora ed ebbe cinque figli. Abitò a Venezia nel Sestiere S. Croce n. 2230.
- ⁶ *Atti dell'Accademia di Belle Arti in Venezia per la distribuzione dei Premi*. 1834. Elementi per la copia della figura dalla stampa accessit: Marco Moro. - 1835. Scultura, accessit. Marco Moro. - 1836. Ornato, per l'invenzione, accessit: Marco Moro. - 1837. Ornato, per l'invenzione, I Premio Marco Moro. - 1839. Architettura, per l'invenzione, I Premio Marco Moro.
- ⁷ Pittura: Politi Odorico - Scultura: Zandomenighi Luigi - Architettura: Lazzari Francesco - Incisione: Cipriani Galgano - Paesaggio: Bagnara Francesco - Elementi di figura: Lipparini Lodovico - Anatomia: Trevisini Bernardino - Prospettiva: Orsi Tranquillo.
- ⁸ *Atti dell'Accademia di Belle Arti in Venezia, 1856*. Concorso di Prima Classe per Prospettiva. N. 2 Soggetto: Un atrio di stile arabo, con l'epigrafe: Per chi verdeggerà l'al loro? Giudizio della Commissione:
« Sebbene non grandiosamente immaginoso né ricco per invenzione... si mostra però una prospettiva assai bene attagliata al concetto e ricca di unità e di armonia... La molta accuratezza poi del disegno e la diligenza, compensano di quell'ardimento che manca in generale a quest'opera e che però s'incontra per tocco di pennello e per colore, in quel panno che sta attraverso degli archi sulla destra... ».
- ⁹ L'Atto di morte è conservato nell'Archivio di Stato Civile del Comune di Venezia, in Riva Carbon, Reg. Morti 1885, vol. I, n. 456. I dati anagrafici mi sono stati gentilmente comunicati dal Rag. Ezio Dell'Oro, di Milano, che vivamente ringrazio.
- ¹⁰ GIUSEPPE VALENTINELLI, *Bibliografia del Friuli*. Venezia, 1861, p. 8, n. 53: « Album pittorico del Friuli disegnato da valenti artisti. Udine, Ottavio Codecasa e Comp. edit., 1840, tavole XII, in-folio, senza illustrazioni ». I dati esposti non coincidono con quanto abbiamo trovato e riferito; dubitiamo che il Valentinelli sia incorso in qualche imprecisione. In realtà l'*Album Pittorico* è litografato oltre che dal Codecasa, solo dal Moro, ed ebbe un numero di tavole superiori alle 12 indicate.
- ¹¹ *Gazzetta Privilegiata di Venezia 27 marzo 1846*: « ...Leggo i 44 dei 60 palazzi illustrati da Gianiacopo Fontana e piango... Il Fontana numera le ingiurie dei nostri edifici... ». Firmato: Nozzo Nardini.
- ¹² *Il Vaglio*, N. 1, 4 genn. 1845: « Voleva il Signor Kier presentare al pubblico i disegni di 60 de' più cospicui palazzi di Venezia e metter in grande attività con tale idea il suo stabilimento litografico. Ne affidò la descrizione a Gianiacopo Fontana... Il Fontana bene adempie il suo incarico; e il Moro per ciò che riguarda il disegno offre esuberan-

temente e con somma perizia quanto il Kier intende presentare al pubblico nella ideata collezione dei più cospicui veneziani edifici... Auguriamo al Kier che il ceto nobile che in quest'opera viene... esaltato, sia con lui più prodigo di sottoscrizioni all'intrapresa, onde possa progredire dopo i palazzi co' disegni e con le descrizioni de' Templi più illustri di Venezia e così porgere al mondo... una collana di tale ricchezza architettonica, che null'altra città, non di Europa, ma neppur d'Italia, può vantare di possedere ». Firmato Antonio Fabris.

- ¹³ E. A. CICOGNA, *Saggio di Bibliografia Veneziana*. Venezia, 1847, p. 616, n. 4583 e 4584. Vedi anche: G. SORANZO, *Bibliografia Veneziana compilata in aggiunta e continuazione del Saggio di E. A. Cicogna*. Venezia, 1885, p. 602, n. 7423.
- ¹⁴ Probabilmente è la stessa opera citata, con variante nel titolo, in: SEBASTIANO RUMOR, *Bibliografia Storica della Città e Provincia di Vicenza*, 1916, e supplemento 1924, pag. 29, n. 171: AVOGADRO DECIO e MARCO MORO, *Ricordo al forestiere da Vicenza a Valdagno. Raccolta dei principali punti pittoreschi lungo lo stradale disegnati e litografati a due tinte, colla giunta della planimetria di Recoaro, pubblicati nella ricorrenza dell'igienica annuale stagione*. Vicenza, 1851.
- ¹⁵ GIROLAMO SORANZO, *Bibliografia Veneziana, compilata in aggiunta e continuazione del Saggio di Emmanuele Antonio Cicogna*. Venezia, 1885, p. 606, n. 764.
- ¹⁶ G. FANTONI, *Catalogo della Raccolta Fantoni nel Museo Civico di Vicenza per la Storia del 1848 in particolare e del Risorgimento nazionale in generale*. Vicenza, 1904, vol. I, p. 176, nn. 53 e 54.
- ¹⁷ Citata, con illustrazione in: *Giovanni Fabbiani, Litografie dell'Ottocento interessanti il Cadore*. Pag. 16. Estratto da: *Rassegna Economica della Camera di Commercio, Industria, Artigianato e Agricoltura di Belluno*. A. XV, 1967, nn. 1, 2, 3 e 5. È pure citata una litografia analoga a questa, della Chiesa Arcidiaconale di Agordo (Belluno).

Desidero ringraziare vivamente per cortesi segnalazioni nelle mie ricerche: Dott. Paolo Arrigoni, Milano. Dott. Andreina Ballarin, Assistente del Museo Civ. di Vicenza. Dott. Gino Barioli, Direttore del Museo Civ. di Vicenza. Rag. Ezio Dell'Oro, Milano. Sig.ra Franca Maria Galante, della Biblioteca Civ. Bertoliana di Vicenza. Nob. Dott. Carlo Orgnani, Udine. Prof. Terisio Pignatti, Venezia. Prof. Alessandro Prosdocimi, Direttore del Museo e Biblioteca Civica di Padova. Ing. Carlo Rippa Bonati, Padova. Dott. Aldo Rizzi, Direttore del Museo Civico di Udine. Dott. Roberto Zamprogna, Treviso. Sig.ra Lina Zennaro, Venezia. Parenti di Marco Moro: Sig.ra Gina Tedesco, Venezia. Dott. Giacomo Moro, Padova. Ing. Gaetano Modè, Venezia.

INDICE DEI NOMI E DEI LUOGHI INDICATI NEL CATALOGO

Agordo, Chiesa Arcidiaconale, nota 17.
 Alessandria d'Egitto, vedute varie, 51.
 Aosta 56.
 Arco 2/11.
 Arsi, Villa Guarnieri, 27/36.
 Asola, piazza di - 13/18.
 Asolo 17/28; dalla strada di Montecchio 17/29; piazza 17/11.
 Augusta [Aosta] 56.
 Bassano, Castello 10/19; Piazza S. Giovanni 10/5; Ponte 10/18.
 Bivai, Villa Avogadro, 27/25.
 Bogliaco 2/5.
 Brenta (Il) a Bassano 10/26.
 Cart, Villa Bellati, 27/35.
 Casale 17/30.
 Cassol, Villa Villabruna, 27/20.
 Castelfranco 17/16, 17/24.
 Castello di San Salvatore (TV) 17/2.
 Castel Tublino 2/12.
 Castiglione delle Stiviere 13/21.
 Castiglione Mantovano 13/8.
 Cattaio 21/12.
 Cavazzo vedi: Lago di -.
 Ceneda, Castello Vescovile 17/14; Ceneda 17/15; 61.
 Centenere, Villa Zugni Tauro, 27/27.
 Cereda 10/29.
 Cesio Maggiore 27/23.
 Chiaulis, cascata d'acqua, 1/16.
 Chiavris 1/21.
 Cividale, Ponte sopra corrente, 1/5.
 Colloredo di Mont'Albano 1/1; castello 83.
 Colvago, Villa Bonsembiante, 27/29.
 Comano, bagni, 2/14.
 Commessaggio (MN) 13/26.
 Conegliano 17/4.
 Crespino, ponte, 17/22.
 Desenzano 2/1.
 Dussan, Villa Alvisi, 27/18.
 Feltre (Provincia di -) 27; Feltre, territorio di - topografia 27/44; panorama 27/1, 81; Cattedrale 27/5; Istituto Civico 27/3; Campo Giorgio 27/9; Con-

trada Mezzaterra 27/10; lanificio 27/8;
 Monastero dei S.S. Vittore e Corona 27/34; Ospedale Civile 27/6; Piazza Maggiore 27/2; Ponte delle Tezze 27/8; Porta Castaldi 27/7; Porta Oria 27/11; Teatro 27/4.
 Fener, Ponte su Tegozzo, 27/31.
 Ferrara, cimitero, 50.
 Firenze 26; Chiesa della S.S. Annunziata, portico 26/18; Chiesa di S. Croce, Cappella dei Medici 26/15, Chiesa di S. Firenze 26/24; Chiesa di S. Gaetano 26/13; Corso Vittorio Emanuele 26/25; Giardino di Boboli 26/10; Museo Nazionale 26/23; Ospedale di S. Maria Nuova 26/21; Palazzo Pitti 26/9; Piazza del Duomo 26/4; Piazza Indipendenza 26/16; Piazza Massimo D'Aze-
 glio 26/20; Piazza S. Croce 26/22; Piazza S. Marco 26/17; Piazza di S. Maria Novella 26/14; Piazza della Signoria 26/6; Piazza S. Trinita 26/12; Ponte S. Trinita 26/11; Ponte Vecchio 26/8; Porta S. Gallo 26/1; Via Calzajoli 26/5; Via Cavour 26/3; Via S. Gallo 26/2; Via S. Sebastiano 26/19; Uffizi, Portico 26/7.
 Follina 17/26, 90/6; piazza 17/21.
 Fongara (monti di -) 10/31.
 Fontanelle, villeggiatura Tiepolo ora Onigo, 17/27.
 Fonzaso, Ponte della Serra 27/38; Panorama 27/39; Piazza Municipale 27/40; Casa Sarnthein 27/41.
 Garda 2/3.
 Gemona 1/2.
 Giustiniani (villeggiatura -) 17/8.
 Goito sul Mincio 13/10.
 Grum, Villa de Mezzan, 27/19.
 Lago di Cavazzo 1/23.
 Lago di Garda 2/9.
 Le Case, Villa Bellati, 27/17.
 Lentiai 27/12.
 Livorno, ponte sul fiume - 17/23.
 Lonigo (VC) 10/28.
 Lusa (Castello di -) 27/26.

Madonna di Campagna, Chiesa di - 90/13.
 Malcesine 2/4.
 Mantova 13; Panorama 66; Basilica di S. Andrea, esterno 13/11, interno 13/13; Casa di Giulio Romano 13/7; Duomo, interno 13/3; Palazzo Te 13/1, atrio 13/2; Piazza del Duomo 13/6; Piazza delle Erbe 13/15; Piazza di S. Barbara 13/22; Piazza Virgiliana 13/9; Porto Catena 13/5; Santuario delle Grazie 13/25; Teatro Sociale 13/4.
 Maser, Villa Giacomelli, 17/17; Tempio 17/18.
 Meduna, ponte sul torrente - 65.
 Menin, Villa de Mezzan, 27/16.
 Milano, Arco della Pace 77; Duomo 53/1.
 Montebello e Tossui, Ville Petricelli e Bellati 27/30.
 Monzanbano 13/19.
 Morgano, Chiesa di S. Martino, 74.
 Noncello (ponte sul fiume -) 65.
 Oderzo 17/5.
 Onigo (villeggiatura di Cadò) 17/20.
 Opicina (Riva d' -) 20/21.
 Ostiglia 13/14.
 Padova 21, 33; panorama 34; Basilica di S. Antonio 21/9, 33/7; Caffè Pedrocchi 21/1, 28, 33/8; Cappella degli Scrovegni 21/10, 90/4; Carroccio 21/1; Ch. del Carmine 33/2; Ch. di S. Giustina 33/6; Giardino Treves 33/1; Ospedale Civile 33/3; Osservatorio 21/8, 33/4, 34; Piazza delle Erbe 21/4, 33/5; Piazza dei Signori 21/5; Prato della Valle 21/7; Teatro Nuovo ora Verdi (interno, esterno, 2 planimetrie, sipario e soffitto) 7; Teatro Nuovo (ora Verdi) 21/6; Università 21/3, 90/2.
 Palermo, Cappella Palatina, 44.
 Paluzza 1/26.
 Paularo in Carnia 1/4.
 Pedevana, Villa Berton, 27/15.
 Pieve di Soligo 17/25.
 Pola, anfiteatro, 57, 78.
 Ponale 2/6.
 Pontebba veneta 1/9.
 Pordenone 1/7; Palazzo comunale e Piazza S. Vito del Tagliamento 42; Pano-

rama, Duomo, Pal. Comunale, Stazione, Teatro, filatura e tessitura meccanica 65.
 Possagno 17/19.
 Praglia 21/13.
 Primiero, strada, 27/43.
 Primolano, salita a Fasto, 27/37.
 Quero, Villa Carniello 27/32; Castelnovo 27/33.
 Quingentole 13/24.
 Ravenna, Tomba di Teodorico, 85.
 Recoaro, ingresso 10/22; panorama 10/23; La fonte 10/24, 90/11; «Stabilimento di ricreazione» 10/25, 18.
 Revere, Castello e Palazzo Gonzaga 13/16, borgata 13/17.
 Riva 2/7.
 Rosazzo, Abbazia di - 1/19.
 Rovereto 2/10.
 Sabbioneta, piazza, 13/20.
 Sacile 1/8.
 Salino, cascata d'acqua, 1/15.
 San Daniele 1/18.
 San Giuliano, forte di -, batterie di cannoni, 9.
 Santa Giustina 27/21.
 Santa Margherita (Riviera di -) 17/6.
 San Salvatore, castello di - Vedi: Castello.
 San Secondo (forte di -) 9.
 Schener, Castello di - 27/43.
 Serravalle, Casa di Educazione Militare, 62.
 Servola 20/23.
 Sirmione 2/2.
 Tarcento 1/6.
 Telva, Villa Marsiai, 27/28.
 Tempio votivo, progetto di - 61.
 Tenno, Castello, 2/8.
 Teolo 90/3.
 Tomo, Villa Guarnieri, 27/14.
 Tossui 27/30.
 Trento 2/13.
 Treviso 17; panorama 60, 79; Ch. di S. Nicolò 17/7, 90/7; Duomo 90/5; Piazza del Duomo 17/1; Piazza dei Signori 17/3; Ponte dell'Impossibile 69; Porta S. Tommaso 17/9; Stazione 16.
 Tricesimo 1/10.

Trieste 20; Arco Romano, detto di Riccardo 20/13; Boschetto (passeggio del-) 20/11; Castello 20/3; Chiesa dei Gesuiti vedi: Ch. di S. Maria Maggiore; Chiesa di S. Antonio Nuovo, esterno 20/6, interno 20/7; Ch. di S. Giacomo 20/16; Ch. di S. Giusto 20/19; Ch. di S. Maria Maggiore, detta I Gesuiti, esterno 20/9, interno 20/10; Cimitero 20/17; Corsia Stadion 20/8; Duomo vedi: Ch. di S. Giusto; Galleria del Tergesteo vedi: Tergesteo; Macello 20/18; Molo S. Carlo 20/12; Ospedale civile 20/20; passeggio S. Andrea 20/24; Piazza della Borsa 20/2; Piazza Grande 20/4; Porto e lanterna 20/22; Riva Carciotti (ora Riva Tre Novembre) 20/5; Riva Tre Novembre vedi: Riva Carciotti; Teatro Mauroner con ricevimento per Ferdinando I Imperatore e Sua consorte 40; Teatro Grande 20/1; Tergesteo 20/14; Tergesteo con ricevimento per l'Imperatore Ferdinando I e consorte 40. Trissino (VC) 10/27.

Udine, Piazza Contarena (ora della Libertà) 1/12; Piazza Contarena dalla Fontana 1/13; Piazza Contarena dalla statua della Pace 1/21; Monumento della Pace di Campoformido 1/20, 37/1; Piazza Vescovato 1/17; Piazza S. Giacomo 1/24; Ch. di S. Antonio Abate 1/25; Ch. di S. Antonio del Vescovato 37/2; Santuario della B. Vergine delle Grazie 1/14.

Valdagno, giardino Valle, 10/30.

Valdaj in Carnia 1/3.

Valdobbiadene 17/12, 17/13.

Vedana, Monastero antico, 27/42.

Vedute parziali: 22, 23, 24, 43, 53, 55; pianta 6; Accademia di Belle Arti 6/8 (I vol.); Sala della Assunta di Tiziano, ora nella Ch. dei Frari 22/20; Albergo Danieli 5/12, 22/14, 23/12; Albergo Europa 22/19; Arsenale 3/6, 6/6 (III vol.), 14/7, 15/4, 22/16, ingresso 23/18; Botteghe 73; Caffè Florian 90/8; Canal Grande 3/5, 6, 6/2 (I vol.),

6/10 (I vol.), 15/12, 15/14; Canal Grande, ingresso al- 23/13; Canal Grande (S. Simeon piccolo) 15/13; Canal Grande e Pal. Vendramin Calergi 15/11, 43/1; Canal Regio (S. Geremia) 15/10.

Chiese e Palazzi, vedutine di- 63.

Chiese: Chiesa della Madonna dell'Orto 6/11 (III vol.); Basilica di S. Marco vedi: Chiesa di S. Marco; Chiesa di S. Barnaba 24/54; Chiesa di S. Faustino 24/39; Chiesa di S. Fosca di Torcello 24/56; Chiesa di S. Francesco della Vigna 6/8 (III vol.), 24/35; Chiesa di San Geremia 6/3 (I vol.), 24/44; Chiesa dei Gesuiti (S. Maria Assunta) 24/49; Chiesa di S. Giorgio dei Greci 6/7 (III vol.), 24/33; Chiesa di S. Giorgio Maggiore 14/1, 22/32, 24/19 esterno, 24/20 interno, 53/5, 55/5; Chiesa di S. Giovanni in Bragora 24/58; Chiesa di S. Giovanni Crisostomo 24/50; Chiesa dei S.S. Giovanni e Paolo 22/27; Chiesa dei S.S. Giovanni e Paolo, interno 6/9 (III vol.), 23/19, 55/2; Chiesa di S. Giuliano 24/29; Chiesa di S. Giuseppe di Castello 24/31; Chiesa di S. Lazzaro dei Mendicanti 24/43; Chiesa di S. Lorenzo 24/46; Chiesa di S. Lucia 24/28; Chiesa di S. Marco 3/1 interno, 6/6 (II vol.), 6/7 (II vol.) interno, 14/5, 15/1, 22/2 e 22/3 interno, 23/2, 23/3 interno, 53/3, 84 interno; Chiesa di S. Maria Assunta vedi: Chiesa dei Gesuiti; Chiesa di S. Maria dei Frari 3/7 interno, 4/4, 6/2 (IV vol.) interno, 22/28 interno, 22/29, 22/28 abside, 24/59 esterno, 24/60 interno; Chiesa di S. Maria dei Frari monumenti di Tiziano e Canova 22/30; Chiesa di S. Maria del Giglio 24/57; Chiesa di S. Maria dei Miracoli, esterno 24/23, interno 24/24; Chiesa di S. Maria di Nazareth, esterno 24/15, interno 24/16; Chiesa di S. Maria del Pianto 24/52; Chiesa di S. Maria della Pietà 24/36; Chiesa di S. Maria della Presentazione 24/40; Chiesa di S. Maria del Rosario 24/45; Chiesa di S. Maria della Salute 4/2, 6/9 (I vol.), 22/18, 14/9, 14/11, 15/6, 55/4; Chiesa di S. Maria

in Torcello 24/37; Le Zitelle vedi: S. Maria della Presentazione, detta delle Zitelle; Chiesa di S. Maria e Donato in Murano 24/38; Chiesa di S. Maria Mater Domini 24/42; Chiesa di S. Maurizio, esterno 24/47, interno 24/48; Chiesa di S. Michele a Murano 22/34, 24/32; Chiesa di S. Moisè 24/51; Chiesa di S. Nicolò del Lido 24/30; Chiesa di S. Nicolò dei Mendicanti 24/53; Chiesa di S. Nicolò da Tolentino 24/34; Chiesa di S. Pietro di Castello 6/5 (III vol.), 22/17; Chiesa di S. Pietro Martire, Duomo di Murano 22/35; Chiesa del Redentore, esterno 24/21, interno 24/22; Chiesa e Scuola di S. Rocco 6/1 (IV vol.); Chiesa del S.S. Salvatore 24/41; Chiesa di S. Sebastiano 24/55; Chiesa di S. Simeon Piccolo 15/13; Chiesa dei S.S. Simeone e Giuda 24/27; Chiesa di S. Stefano, esterno 24/25, interno 24/26; Chiesa di S. Zaccaria 6/2 (III vol.), 22/15, 24/17 esterno, 24/18 interno, 90/8.

Loggetta del Sansovino 6/5 (II vol.).

Manicomio Femminile vedi: Isola di S. Clemente.

Molo 14/4, 14/12, 22/5, 23/4, 23/10; molo con neve 91.

Ospedale Psichiatrico Provinciale vedi: Isola di S. Clemente.

Palazzi: Palazzo Badoari Partecipazi 5/16; Palazzo Balbi in volta di Canal 5/25, 15/8; Palazzo Balbi Valier 5/73; Palazzo Barbarigo 5/44; Palazzo Barbaro 5/38; Palazzo Barozzi 5/69; Palazzo Battaglia 5/34; Palazzo Bembo 5/28; Palazzo Bolani 5/71; Palazzo Bragadin 5/52; Palazzo Bussoni 5/47; Cà d'oro 5/10, 6/5 (I vol.), 15/12, 22/24, 23/16; Cà Foscari 4/3, 23/14; Palazzo Cappello (Bianca) 5/61, 6/8 (II vol.); Palazzo Cavalli 5/19; Palazzo Ciuran 5/64; Palazzo Contarini ora Mocenigo a S. Benedetto 5/65; Palazzo Contarini delle Figure a S. Samuele 5/60; Palazzo Contarini degli Scrigni 5/14; Palazzo Corner 5/24; Palazzo Corner della Regina 5/6; Palazzo Corner-Spinelli 5/27; Palazzo Da Ponte 5/40; Palazzo Dario 5/50; Palazzo Ducale: esterno 5/1, 5/82; 6/2 (II vol.),

15/9, 22/5, 45 - Cortile 3/3, 5/81, 6/3 (II vol.), 14/6, 22/7, 23/8, 55/1 - Porta della Carta 3/2, 22/6 - Portici 53/7 - Sala del Maggior Consiglio 23/9, 22/8, 22/12 - Sala del voto 22/9 - Sala del Senato 22/10 - Sala del Collegio 22/11; Palazzo dei Duchi di Ferrara 5/80; Palazzo Erizzo alla Maddalena 5/32; Palazzo Farsetti 5/33; Palazzo Fini 5/46; Palazzo Fontana ora Rech a San Felice 5/31; Palazzo Foscari (Canal Grande) 6/7 (I vol.), 14/10, 15/8, 22/22; Palazzo Foscari a S. Pantaleone 5/13; Palazzo Foscari 43/2; Palazzo Giovanelli 5/75, 48; Palazzi Giustiniani a S. Pantaleone 5/45; Palazzo Giustiniani a S. Moisè 5/54; Palazzo Giustiniani in Calle delle Acque a S. Salvador 5/68; Palazzo Gradenigo 5/67; Palazzo Grassi 22/21; Palazzo Grimani a S. Maria Formosa 5/70; Palazzo Grimani a S. Luca 5/2; Palazzo Grimani a S. Polo 5/79; Palazzo Labia 5/49; Palazzo Lezze 5/37; Palazzo Loredan a S. Luca 5/43; Palazzo Loredan in Campo S. Stefano 5/59; Palazzo Mangili-Valmarana 5/20; Palazzo Manin 5/11; Palazzo Manolesso Ferro 5/74; Palazzo Manzoni 5/39; Palazzo Marcello 5/63; Palazzo Michiel 5/53; Palazzo Michieli delle Colonne 5/76; Palazzi Mocenigo a S. Samuele 5/62; Palazzo Molin 5/36; Palazzo Morolin 5/35; Palazzo Morosini Peleponesiaco 5/57; Palazzo Nani Mocenigo, ora Albergo Danieli 5/12; Palazzo Nani-Mocenigo a S. Trovaso 5/23; Palazzo Pesaro 5/4; Palazzo Pesaro Campo S. Benedetto 5/42; Palazzo Pisani a S. Maria Zobenigo 5/66; Palazzo Pisani a S. Stefano 5/18; Palazzo Pisani a S. Tomà 5/30; Palazzo Priuli, al rio di S. Severo 5/17, 88; Palazzo Priuli a S. Maria Formosa 5/29; Palazzo Rezzonico 15/14; Palazzo Sagredo 5/22; Palazzo Sanudo 5/48; Palazzo Savorgnan 5/41; Palazzo Soranzo 5/26; Palazzo Sorzi 5/51; Palazzo Tiepolo 5/15; Palazzo Trevisan Campo S. Maria Formosa 5/21; Palazzo Trevisan, Riva di Canonica 5/3; Palazzo Tron 5/56; Palazzo Vendramin Calergi 5/5, 6/4

(I vol.), 15/11, 22/25, 23/17, 43/1, 53/2; Palazzo Zaguri 5/58; Palazzo Zanolario 5/72.

Piazza S.S. Giovanni e Paolo 6/10 (III vol.); Piazza S. Marco 6/4 (II vol.), 14/2, 15/3, 22/1, 23/1, 53/4, 54, 55/6, 58, 76; Piazza S. Marco illuminata a gas 39; Piazzetta 15/7, 22/4; Piazzetta S. Marco 6/1 (II vol.), 14/3, 22/4, 23/6, 23/7, 46, 58; Ponte sulla Laguna (Ponte della Ferrovia) 6/1, 22/31, 47, 55/3; Ponte sulla Laguna di Venezia, con batterie di cannoni 9; Ponte di Rialto 6/6 (I vol.), 14/8, 15/5, 22/23, 23/15, 53/8; Ponte dei Sospiri 3/4, 4/1, 6/1 (III vol.), 22/13, 23/11; Ponte (progetto di ponte da erigersi sul Canal Grande) 70; Porto 6/4 (III vol.), 53/6; Procuratie Nuove 5/78; Procuratie Vecchie 5/77; Riva degli Schiavoni 6/3 (III vol.), 23/5, davanti all'Albergo Danieli 23/12; Teatro de La Fenice 6/12 (III vol.); Torre dell'Orologio 15/2.

Isole: Burano 90/9; Isola Giudecca 22/33; Lido, Chiesa di S. Nicolò 24/30. Murano 25: panorama 25/1; Canal Grande da Pal. Cappello 25/5; Chiesa di S. Donato vedi: Chiesa dei S.S. Maria e Donato 24/38, 25/4, 82; Chiesa di S. Michele 22/34, 24/32; Chiesa di S. Pietro Martire (Duomo), abside 22/35; Museo d'arte vetraria vedi: Pal. Vescovile; Palazzo da Mula ora Barbini 25/2; Palazzo Vescovile oggi Municipio e Museo Civico 25/3. Isola di S. Clemente, Manicomio Femminile 52; Isola di S. Giorgio Maggiore 23/20; Isola di San secondo, forte 9; Isola di Torcello 22/36, Chiesa di S. Fosca 24/56.

Verona 19; panorama 12; Anfiteatro romano 12/6, 12/7, 19/1, 35; Archi di Piazza Brà 12/17; Arena 12/6, 12/7; Cimitero 38; Duomo 12/12; Chiesa di S. Anastasia 12/2; Chiesa di S. Fermo Maggiore 12/4, 19/5; Chiesa di S. Giorgio 12/9; Chiesa di Santa Maria in Organo 12/18; Chiesa di S. Zeno Maggiore 12/1, 19/7; Chiesa non identificata 90/18; Cimitero 12/14, 19/11; Giardino Giusti 12/22; Palazzo della

Granguardia 12/10; Piazza Brà 12/17; Piazza delle Erbe 12/13, 19/4; Piazza dei Signori 12/24, 19/8; Piazzetta S. Anastasia 12/16; Ponte di Castelvecchio 12/3, 19/3, 36; Ponte delle Navi 12/23, 19/10; Ponte Nuovo 12/11; Ponte della Pietra 12/5, 19/2; Porta dei Borsari 12/19; Porta Palio o Stupa 12/20; Porta Stupa 12/20; Teatro Romano 19/6; Teatro antico 12/8; Tempio della Madonna di Campagna 12/21, 19/12; Tombe degli Scaligeri 12/15, 19/9.

Viadana 13/23.

Vicenza 10; Planimetria circondata da vedutine 41; panorama 10/2; Chiesa di S. Corona 10/12; Chiesa di S. Lorenzo 10/6, 90/16; Cimitero 90/14; Colle S. Margherita 10/20; Mulini al Ponte degli Angeli 10/10; Monte Berico 10/21, 90/15; Palazzo Capra ora Bonello 90/10; Palazzo Capra detto La Rotonda 10/13; Palazzo Carcano 10/17; La Rotonda vedi: Palazzo Capra; Piazza delle Erbe 10/4; Piazza d'Isola 10/8; Piazza dei Signori 10/7; Piazzetta delle Biade 10/3; Ponte S. Michele 10/9; Ponte Pusterla 10/15; Porta Castello 10/11; Retrone (II) 10/14; Stazione 10/1; Tunnel 10/17; Villa Rambaldo 10/16, 10/20.

Villaga, Villa Berton, 27/13.

Villalta (Castello di-) 1/11.

Villapiccola di Auronzo, Chiesa di S. Luciano, 64.

Visinale di Pusiano, Villa Conti Querini, 80.

Vivaro, Oratorio di Casa Porto, 90/17.

Volta Mantovana 13/12.

Varie

Abbondanza (allegoria dell'-) 31.

Allegoria dell'Abbondanza 31.

Allegoria della Pittura, Scultura e varie arti 89.

Assedio di Venezia nel 1849 con batterie di cannoni a S. Giuliano, sul Ponte e a S. Secondo 9.

Capilettiere 67.

Carnevale di Venezia 72.

Costumi veneziani 22 (tavv. 37-57).

Disegni e litografie di ornato, pannelli ecc. 75, 93.

Feste veneziane 22 (tavv. 57-60).

Legione Garibaldi Manara (162 Italiani della-) vengono catturati 49.

Manifesto per La Fenice 87.

Margarote, per l'ingresso a Venezia di Vittorio Emanuele II° 71.

Maria Vergine (L'Annunciazione di-) 30.

Pantheon, monumento per la liberazione d'Italia 68.

Pittura (allegoria della-) 89.

Scultura (allegoria della-) 89.

Venere (Fregata austriaca) 49.

Vignette del Campionario della Litografia Berletti 29, 31, 32.

Nomi di editori, artisti, personaggi ecc.

Abbati V., pittore 44.

Andreis P., incisore 2.

Antonelli, Litografia 6.

Antonelli, Tipografia 25.

Armelin Lorenzo, architetto 61.

Avogadro Decio, editore 10, 11, 18.

Ballarin Giovanni 49.

Barbaro Antonio 8.

Barozzi, Litografia 65.

Battarin Domenico, editore 34, 35, 36.

Berchet Federico, ingegnere 71.

Berletti Luigi, Litografia 1, 29, 30, 31, 32, 37, 42.

Berselli A., disegnatore 14.

Bianchi C., Litografia 52, 71, 72.

Boro Luigi, scultore 69.

Borsato Giuseppe, dip. 91.

Brizeghel Giovanni, editore, litografo e negoziante di stampe 8, 10, 12, 13, 14, 17, 19, 20, 22, 48, 49, 51, 54, 61, 66, 93.

Calderari Giov. Battista, disegnatore 2, 41.

Calderari G.B., suo ritratto 8.

Campanato Carlo, direttore della litografia Brizeghel 48, 49, 51, 61.

Cecchini Giovanni Battista, litografo 24.

Codeca Ottavio, editore e disegnatore 1, 29.

Coleoni L., Litografia 42.

Conte, incisore 92.

Crescini, Tipografia 7.

Dalla Meschia Antonio, editore 41.

De Andrea I. e G. (fratelli), disegnarono 51.

Dell'Acqua Cesare, disegnatore 40.

De Marchi Alessandro, scrittore 21.

Fabris D., disegnatore 7/5, 7/6.

Ferdinando I°, Imperatore, e la consorte Maria Anna Carolina ricevuti a Trieste 40.

Fontana Gianjacopo, scrittore 5.

Foratti Bartolomeo, architetto 70.

Franceschini D., suo ritratto 28.

Francesco Giuseppe I°, Imperatore, suo arrivo a Venezia 59.

Garlato G.B. 1, 9, 10.

Gazzotto, pittore 7/4.

Grubas G., disegnatore 3.

Habnit Giuseppe, editore 23.

Habnit J.A., editore 3, 4.

Heideloff Carlo, disegnatore 93.

Hennert Giuseppe, direttore della Litografia Brizeghel 6, 54.

Jappelli Giuseppe, architetto 7.

Jappelli G., suo ritratto 28.

Kier Giuseppe, editore e litografo 5, 7, 16, 24, 39, 41, 42, 44, 45, 46, 47, 50, 56, 57, 58, 74.

Kikinger Giuseppe, disegnatore 38.

Kirchmayr G., Litografia 1, 2, 3, 21, 26, 27, 34, 35, 36, 38, 53, 55, 63, 69, 70.

Lancetti Augusto, suo ritratto 32.

Lanzani Ettore, scrittore 41.

Linassi B., Litografia 1, 4, 40.

Lloyd austriaco, Tipografia 40.

Locatello G.S., disegnatore 7/3.

Magnaron Antonio, incisore 67.

Manzoni G., disegnatore 28.

Marcovich, disegnatore 7/4.

Meduna Giov. Battista, architetto 48, 73.

Milani G., editore 63.

Minzon G., editore 6.

Moro Marco, editore e disegnatore 10, 11, 18, 91, 92.

Moro Marco, autoritratto 82, 83, 84.

Narzatovich Pietro, tipografo 6.

Palladio, suo ritratto 8.

Paoletti, pittore 7/3.

Paroni, Tipografia 18.

Pedrocchi C.D., suo ritratto 28.

Pellegrini, Litografia 23.

Pividor Giovanni, disegnatore 3, 4.

Prosperini, Litografia 28.

Pullè Giulio, scrittore 8.

PER
1

COMUNE DI MILANO



Raccolta delle Stampe A. Bertarelli
Raccolte di Arte Applicata
Museo degli Strumenti Musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. V - Anno IV

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1977

Rebellato G., disegnatore 8, 22.
 Rieger Giuseppe, disegnatore 40.
 Ripamonti Carpano Paolo, Litografia e
 Casa editrice 9, 10, 11, 15, 18, 53, 55,
 59, 62, 73, 91.
 Rossi Felice, editore 21.
 Salathé Frédéric, inc. 91.
 Sassella Angelo 68.
 Scamozzi, suo ritratto 8.
 Segusin G., architetto 74.
 Seguso A., disegnatore 52.
 Seiffert, litografo 8.

Servadio Abramo, Editore 50.
 Tosi, disegnatore 50.
 Tramontini A., disegnatore 3.
 Ubinini Andrea, editore e libraio 2.
 Vittorio Emanuele II°, suo ingresso 71.
 Winckelman G.G., suo monumento
 20/15.
 Zanetti Giuseppe, disegnatore ed edi-
 tore 8.
 Zanetti Vincenzo (abate-) scrittore 25.
 Zanutto Francesco, scrittore 6, 10, 13, 17,
 18, 19, 22.

CATALOGO DELL'OPERA

PARTE PRIMA: ALBI E VOLUMI

(Le misure sono indicate in millimetri, prima l'altezza e poi la larghezza, comprese le parole)

1

1841

ALBUM / PITTORICO DEL FRIULI / ESEGUITO / DA OTTAVIO CODECASA
 E MARCO MORO. UDINE / OTTAVIO CODECASA E C.I. EDITORI, 1841. Front.
 figurato con due medaglioni recanti vedute di Udine e lo stemma.
 Sul front.: *G. B. Garlato fece Udine. Lit. di L. Berletti e C.i.* Le tavv.
 recano in alto il tit. generale: *Friuli* a caratteri lapidari vuoti. In basso:
Ottavio Codecasa e M. Moro dis. Trieste, Lit. Linassi e C. Su alcune
 tavv.: *Udine, Lit. Berletti e Comp.* Ciascuna tav. reca la dedica di Otta-
 vio Codecasa ad un personaggio e relativo stemma. Su alcune tavv.: *Gli*
Editori in Udine 1841. Tavv. incorniciate da due filetti. Alcune tavv.
 sono incorniciate da un solo filetto e recano la scritta: *Prem. Lit. Veneta*
dir. da G. Kirchmayr - Gli Editori in Udine 1841 - Ottavio Codecasa dis.
dal vero - M. Moro litografo. (Fig. 1).
 Circa 379 × 417¹⁰.

ELENCO DELLE TAVOLE

1) *Castello di Colloredo di Mont'Albano*, dedicata al Nob. D.r Tommaso
 de Rubeis... - 2) *Gemonia*, dedicata al Signor Gio. Andrea Groppolero
 de Troppenburg... - 3) *Veduta di Valdajer in Carnia*, dedicata al Sig. Crai-
 gher... - 4) *Paularo in Carnia*, dedicata al Sig. Antonio Sartori... - 5) *Il*
Ponte di Cividale sopra Corrente, dedicata a Mons. Giovanni de Por-
 tis. - 6) *Veduta di Tarcento*, dedicata a Marco del fu Co. Daniele Valen-
 tinis. - 7) *Città di Pordenone*, dedicata a Pietro di Monterlate Mantica. -
 8) *Veduta dell'interno in Sacile*, dedicata a Leonardo D.r Mantica. -
 9) *Pontebba Veneta ed Illirica*, dedicata a Costanza Antivari Mucchiutti. -
 10) *Tricesimo*, dedicata ad Antonio Pilosio di Castelpagano. - 11) *Ca-*
stello di Villalta, dedicata a Carlo Fabrici. - 12) *Piazza Contarena*, dedi-
 cata ad Antonio quondam Francesco Beretta. - 13) *Piazza Contarena*

Dalla Fontana, dedicata a Francesco D'Altan. - 14) *Tempio della B. V. Delle Grazie in Udine*. - 15) *Caduta d'acqua di Salino in Carnia*, dedicata all'Avv. Pietro Campinti. - 16) *Caduta d'acqua di Chiaulis in Carnia*, dedicata al Sig. Bart. Linassi Benemerito della Litografia Triestina. - 17) *Piazza del Vescovato*, dedicata al Signor Andrea Trento. - 18) *S. Daniele*, dedicata al Nob. Dr. Teobaldo Beltrame. - 19) *Abbazia di Rosazzo*, dedicata a Mons. Emmanuele Lodi, Vescovo di Udine. - 20) *Monumento della Pace di Campoformido in Udine*. - 21) *Villaggio di Chiavris*, dedicata al Nobile Stefano Sabbatini. - 22) *Piazza Contarena dalla statua della Pace*, dedicata a Valentino Presani. - 23) *Lago di Cavazzo*, dedicata a Carlo Francesco Asquini. - 24) *Piazza di S. Giacomo*, dedicata a Gherardo Freschi. - 25) *Chiesa di Sant'Antonio del Vescovato in Udine*. - 26) *Veduta di Paluzza in Carnia*, dedicata a Paolo Centa. Spezzature dell'Album sono possedute da:

Museo Civico, Udine. Biblioteca del Museo di S. Giusto, Trieste. Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano. Biblioteca di Brera, Milano. Collezione G. Perusini, Udine (alcune tavv. con coloritura dell'epoca). Collezione Dott. Nob. Carlo Orgnani, Udine (Delle serie viste è l'unica completa).

2

1844

PUECHER-PASSAVALLI IGNAZIO. VIAGGIO DA DESENZANO A TRENTO. Milano, presso la Libreria di educazione e d'istruzione di Andrea Ubicini. (Tip. Ronchetti e Ferreri), 1844. In-8°, pagg. 117 e una d'indice, tavv. 14 e 1 carta geogr. A pag. 83 altro frontespizio: *I Bagni di Comano / Riva e il Garda*. [Come testo due poesie di G. Prati]. Tavv. in lit. circondate da doppio filetto con fregi agli angoli. Titoli in maiuscole filiformi. Sono disegnate da G. B. Calderari, lit. da M. Moro ed eseguite nella lit. Kirchmayr di Venezia. Circa 140×180. Sotto a ciascuna tavola: «G. B. Calderari dis. dal vero - Venezia Lit. Kirchmayr - M. Moro dis. in pietra». Sulle tavole: 6, 8 e 12 l'indicazione del Moro è: «M. Moro lit.».

ELENCO DELLE TAVOLE

1) *Desenzano* (al frontespizio). - 2) *Sirmione* (pag. 27). - 3) *Garda* (pag. 29). - 4) *Malcesine* (pag. 32). - 5) *Bogliaco* (pag. 40). - 6) *Porto e*

24



Fig. 1 - Veduta di Gemona, nel Friuli. 1841. (n. 1/2).

caduta d'acqua in Ponale (pag. 53). - 7) Riva (pag. 55). - 8) Castello di Tenno (pag. 60). - 9) Veduta del Lago presa dalla Pontara di Nago (pag. 61). - 10) Ingresso in Rovereto dalla parte di S. Maria (pag. 63). - 11) Piazza d'Arco (pag. 67). - 12) Castel Tublino (pag. 72). - 13) Ingresso in Trento per il Ponte di S. Lorenzo (pag. 79). - 14) Stabilimento dei Bagni a Cumano (pag. 83).

Carta topografica: « Viaggio / da / Desenzano / a / Trento ».

« Lit. [?] Rovereto - P. Andreis inc. ».

230×190.

Biblioteca Ambrosiana, Milano (2 esemplari). Biblioteca di Brera, Milano (solamente le 14 tavole).

3

1845 c.

ALBUM VÉNITIEN / DESSINÉ D'APRÈS NATURE PAR LES PLUS HABILES ARTISTES / VÈNISE / CHEZ J. A. HABNIT, PROPRIET.^{re} EDITEUR, PLACE ST. MARC, PROCURATIE VECCHIE N. 102. Circa 1845. Front. lit. con vignetta nel centro e tavv. 12 nn. in-4° oblungo.

Ved. litografiche. Sotto la lit., a sinistra, il nome dei disegnatori: G. Grubas, M. Moro, G. Pividor, A. Tramontini, nel mezzo, l'indicazione edit.; a destra: Lit. Kirchmayr o Lit. Veneta. Ved. circondate da una bordura costituita da 2 filetti con arabeschi agli angoli. Sopra, il tit. generale: Venise; tanto questo che i tit. speciali sono in caratteri lapidari vuoti. Circa 220×305 o 320×220. Disegno piacevole, scene animate, abile uso della tecnica lit.; migliori le ved. del Grubas e del Pividor.

Cicogna, N. 4576, cita un'ediz. di 20 tavv. datata 1844.

ELENCO DELLE TAVOLE DI MARCO MORO

1) Intérieur de l'Eglise de S. Marc. - 2) Porte principale du Palais Ducal (dite della Carta). - 3) Cour du Palais Ducal. - 4) Pont des Soupirs. - 5) Entrée du Grand Canal. - 6) L'arsenal. - 7) Intérieur de l'Eglise / de S. Marie des Frari.

Biblioteca del Museo Correr, Venezia.

4

1845 c.

ALBUM VÉNITIEN / DESSINÉ D'APRÈS NATURE PAR LES PLUS HABILES ARTISTES / VÈNISE / CHEZ J. A. HABNIT, PROPRIET.^{re} EDITEUR, PLACE ST. MARC, PROCURATIE VECCHIE N. 102. Circa 1845. Front. lit. con vignetta nel centro, tavv. 12 nn., in-4°, oblungo.

Vedute litografiche. Sotto la lit. a sin., il nome dei disegnatori: G. Pividor e Marco Moro; a destra: Lit. B. Linassi e C. Trieste; nel mezzo: Chez J. A. Habnit Prop. Edit. Place S. Marc n. 102. C. 1845. Lit. su fondo che costituisce anche i due filetti di cornice, più grosso quello esterno, che s'incrocia agli angoli.

Circa 205×287.

È stato usato lo stesso front. dell'album precedente.

ELENCO DELLE TAVOLE DEL MORO

1) Pont des Soupirs. - 2) Eglise de S.te Marie de la Salute / Sur le grand Canal. - 3) Palais Cà Foscari. - 4) Intérieur de l'Eglise / de S. Marie des Frari.

Raccolta privata, Milano.

5

1845

VENEZIA / MONUMENTALE PITTORESCA / O SESSANTA FRA I PALAZZI PIÙ DISTINTI ED INTERESSANTI / DISEGNATI IN LITOGRAFIA / DA MARCO MORO / ED ILLUSTRATI / DA GIANJACOPO NOB. FONTANA VENEZIANO / ... / OPERA PREMIATA CON MEDAGLIA DALL'I.R. ISTITUTO VENETO PER L'IMPRESSIONE A DUE TINTE DEL LITOGRAFO EDITORE E NEGOZIANTE / GIUSEPPE KIER / E DEDICATA / A S. A. I. IL... VICE RE DEL REGNO LOMBARDO VENETO. / VENEZIA / PRESSO L'EDITORE PIAZZA S. MARCO N. 117. Così sulla copertina edit., a caratteri lit. Sul front. adorno del leone di S. Marco entro ricca cornice: VENEZIA MONUMENTALE PITTORESCA. / PARTE Ima... I PALAZZI / VENEZIA GIUSEPPE KIER EDIT. E PROP. PIAZZA S. MARCO N. 117. Opera iniziata nel 1845. In-4° oblungo; detto front., tavola lit. con dedica al Vicerè. Pagg. IV-304 con testo ital. e franc. - c. con l'elenco dei Soci datata 1 ott. 1846, tavv. 82 num.

Mi è stato segnalato un esemplare (presso privati) in cui la pagina con la dedica al Vicerè è stata sostituita con altra dedicata a Vittorio Emanuele II in occasione del suo ingresso a Venezia il 7 novembre 1866; il numero « 7 » è scritto a penna. Segue una pagina in cui è riprodotta una lettera del Ministro Nigra della Casa del Re, datata Torino 7 novembre 1864 in cui ringrazia a nome di S.M. per la dedica ed invia una tabacchiera d'oro con cifre e corona in brillanti. Sotto l'orlo delle ved.: *M. Moro dis. - Pr. Lit. Kier*; sotto il tit.: *Venise Joseph Kier Editeur...* Tit. ripetuto in franc. con la riga in caratteri vuoti, e la seconda in caratteri minuscoli. Le ved. sono incorniciate da un doppio filetto ed agli angoli da arabeschi racchiudenti lo stemma della famiglia titolare del palazzo raffigurato. Lit. su fondo. Circa 260x345. Vedute precise, ma di disegno un po' elementare e povero di prospettiva (fig. 2). Cicogna, n. 4583. (Per la seconda parte relativa ai templi, vedi alla data 1863^{11, 12, 13}).

ELENCO DELLE TAVOLE

- 1) Palazzo Ducale. - 2) Palazzo Grimani a S. Luca. - 3) Palazzo Trevisan. Riva di Canonica. - 4) Palazzo Pesaro. - 5) Palazzo Vendramin Calergi... a S. Marcuola. - 6) Palazzo Corner della Regina. - 7) Palazzo Grassi a San Samuel. - 8) Palazzo Corner Ca' Grande. - 9) Palazzo Rezzonico. - 10. Ca' Doro. - 11) Palazzo Manin. - 12 Palazzo Bernardo Nani Mocenigo. - 13) Palazzo Foscari a San Pantaleone. - 14) Palazzo Contarini Dai Scignì a S. Trovaso. - 15) Palazzo Tiepolo. - 16) Palazzo dei Badoari Partecipazi in Campo S. Gio. in Bragora. - 17) Palazzo Priuli a San Severo. - 18) Palazzo Pisani a S. Stefano. - 19) Palazzo Cavalli. - 20) Palazzo Mangili-Valmarana. - 21) Palazzo Trevisan. Campo S. Maria Formosa. - 22) Palazzo Sagredo. - 23) Palazzo Nani-Mocenigo. - 24) Palazzo Corner. - 25) Palazzo Balbi in volta di Canal S. Pantaleon. - 26) Palazzo Soranzo. - 27 Palazzo Corner Spinelli. - 28) Palazzo Bembo. - 29) Palazzo Priuli a S. Maria Formosa. - 30) Palazzo Pisani a S. Tomà. - 31) Palazzo Fontana ora Rech a S. Felice. - 32) Palazzo Erizzo alla Maddalena. - 33) Palazzo Farsetti. - 34) Palazzo Battagia. - 35) Palazzo Moro-Lin. - 36) Palazzo Molin. - 37) Palazzo Lezze. - 38) Palazzo Barbaro. - 39) Palazzo Manzoni. - 40) Palazzo Da Ponte. - 41) Palazzo Savorignan. - 42) Palazzo Pesaro Campo S. Benedetto. - 43) Palazzo Loredan a S. Luca. - 44) Palazzo Barbarigo. - 45) Palazzi Giustiniani a S. Pantaleone. - 46) Palazzo Fini. - 47) Palazzo Bussoni. - 48) Palazzo Sanudo. - 49) Palazzo Lubia. - 50) Palazzo Dario. - 51) Palazzo Sorzi. - 52) Pa-

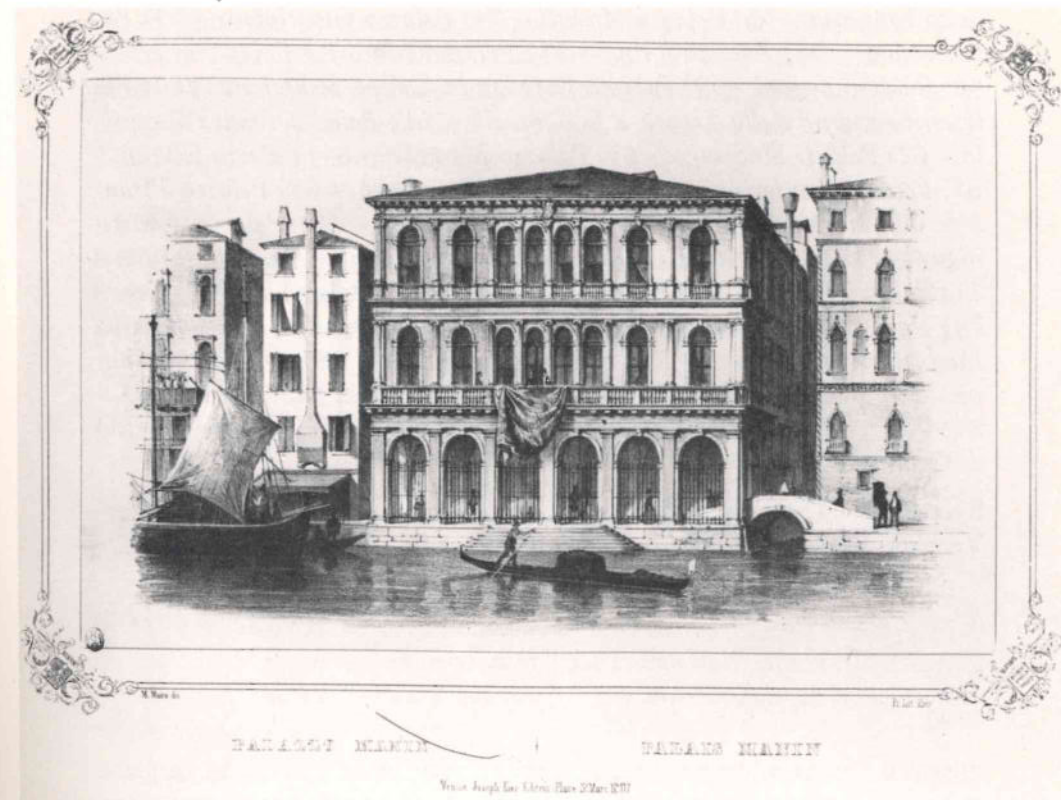


Fig. 2 - Facciata del Palazzo Manin. 1845. (n. 5/11).

lazzo Bragadin. - 53) Palazzo Michiel. - 54) Palazzo Giustiniani. - 55) Palazzo Zen. - 56) Palazzo Tron. - 57) Palazzo Morosini Peleponesiaco. - 58) Palazzo Zaguri. - 59) Palazzo Loredan in Campo S. Stefano. - 60) Palazzo Contarini dalle Figure a S. Samuele. - 61) Palazzo Bianca Cappello. - 62) Palazzi Mocenigo. - 63) Palazzo Marcello. - 64) Palazzo Ciuran. - 65) Palazzo Contarini ora Mocenigo a S. Benedetto. - 66) Palazzo Pisani a S. Maria Zobenigo. - 67) Palazzo Gradenigo. - 68) Palazzo Giustinian. - 69) Palazzo Barozzi. - 70) Palazzo Grimani a S. Maria Formosa. - 71) Palazzo Bolani. - 72) Palazzo Zanolario. - 73) Palazzo Balbi Valier. - 74) Palazzo Manolesso Ferro. - 75) Palazzo Giovanelli. - 76) Palazzo Michieli delle Colonne. - 77) Procuratie Vecchie. - 78) Procuratie Nuove. - 79) Palazzo Grimani a S. Polo. - 80) Palazzo dei Duchi di Ferrara. - 81) Palazzo Ducale la Corte. - 82) Palazzo Ducale facciata sopra il rivo di Canonica.

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano. Biblioteca del Museo Correr, Venezia. Biblioteca Querini Stampalia, Venezia.

6

1847

VENEZIA / IN MINIATURA / E PRINCIPALI VEDUTE, E PIANTA DI QUESTA CITTÀ / DISEGNATE DA MARCO MORO / E BREVEMENTE DESCRITTE A LUME DEL FORESTIERO / DA FRANCESCO ZANOTTO // VENEZIA 1847 (-1851) / A SPESE ED A CURA DI G. MINZON. // PREM. LIT. HENNERT. / *Coi tipi di Pietrø Narzatovich*. Tit. in caratteri lit. con vignetta. Voll. 3 in 24° oblungo. Il 3° vol. corrisponde alla parte 3^a e 4^a; ogni parte è preceduta da un front. con l'indicazione del contenuto. Nella copertina edit., altro tit. tip. indicante il contenuto del vol. ed il num. delle tavv. Vol. 1°: front. generale lit., altro front. generale tip., front. speciale del vol. (1^a parte dell'opera), c. con dedica, pagg. 136, pianta della città e tavv. 10 nn. Vol. 2°: front. lit. generale, front. del vol. (2^a parte dell'opera), pagg. 3-208, tavv. 8 nn. Vol. 3°: front. generale lit., front. della 3^a parte, pagg. 3-232, front. della 4^a parte, pagg. 179, tavv. 14 nn. Le vedutine litografiche recano il nome del Moro e della Pr. Lit. Gius. Hennert e Lit. Antonelli. Sono circondate da un filetto con arabeschi agli angoli. Tit. in corsivo ripetuto in franc.; le 2 dizioni sono separate da un asterisco. Circa 100×125. Ved. finemente elaborate sia dal lato

30

del disegno che della tecnica, litografate con piacevoli effetti. Abbiamo descritto l'esemplare del Museo Correr che non è forse la tiratura originale. Vi è un'altra tiratura in 2 voll. ognuna di 2 parti con il tit. in caratteri tip.: *Guida della Città di Venezia...*, stesso edit., datata 1852, Tip. Perini. Cicogna, n. 4585.

I VOLUME

Nella copertina edit., tit. tip. indicante il contenuto del primo volume: *Venezia / in miniatura. / Il Canal Grande / con dieci vedute in nero / illustrate / da Francesco Zanotto, / Aggiunta la pianta della Città.*

ELENCO DELLE TAVOLE

1) Il Ponte sulla Laguna. - 2) Il Canal Grande. - 3) Chiesa di S. Geremia (Canal Grande). - 4) Palazzo Vendramin ora D. Berry (Canal Grande). - 5) Palazzo Ca Doro (Canal Grande). - 6) Il Ponte di Rialto. - 7) Palazzo Foscari (Canal Grande). - 8) I.R. Accademia di Belle Arti (Canal Grande). - 9) Chiesa della Salute (Canal Grande). - 10) Il Canal Grande.

II VOLUME

Frontespizio: *Venezia / in miniatura / La Piazza di S. Marco, La Chiesa, l'ex Palazzo Ducale / e suoi dintorni / con otto vedute in nero / illustrate / da Francesco Zanotto.*

ELENCO DELLE TAVOLE

1) Piazzetta S. Marco. - 2) Il Palazzo Ducale. - 3) Cortile Palazzo Ducale. - 4) La Piazza di S. Marco. - 5) Loggetta. - 6) La Chiesa di S. Marco. - 7) Interno di S. Marco. - 8) Palazzo Bianca Cappello.

III VOLUME

Frontespizio sulla copertina edit.: *Venezia / in miniatura. / Interno della Città / cioè i sei sestieri / S. Marco-Castello-Cannaregio-Dorsoduro-San Polo e la Croce / con quattordici vedute in nero / illustrate / da Francesco Zanotto..*

Altro front. lit., con vignetta: *Guida massima / della Città di Venezia / Parte III e IV, che comprende / l'interno della città / con 14 Vedute litografiche / estesa a lume del forestiero / da Francesco Zanotto. Venezia 1852. A spese e cura di Giò Minzon-Tipografia Perini.*

Altro front. tip.: *Venezia in miniatura / Parte terza / Interno della città / cioè / i tre sestieri di S. Marco, Castello e Cannaregio.*

31

ELENCO DELLE TAVOLE

1) Ponte dei Sospiri. - 2) S. Zaccaria. - 3) Riva degli Schiavoni. - 4) Porto di Venezia. - 5) S. Pietro di Castello. - 6) L'Arsenale. - 7) Chiesa di S. Giorgio dei Greci. - 8) S. Francesco della Vigna. - 9) Interno della Chiesa di S.S. Gio e Paolo. - 10) Piazza di S.S. Gio e Paolo. - 11) La Madonna dell'Orto. - 12) Gran Teatro la Fenice.

IV VOLUME

Frontespizio: Venezia in miniatura / Parte Quarta / Interno della Città / cioè i tre sestieri di Dorsoduro, San Polo e La Croce.

ELENCO DELLE TAVOLE

1) Chiesa e Scuola S. Rocco. - 2) Interno della Chiesa di S. M. Gloriosa de Frari.

Biblioteca del Museo Correr, Venezia.

7

1847

IL TEATRO DI PADOVA RIEDIFICATO DALL'ARCHITETTO GIUSEPPE JAPPELLI CON ILLUSTRAZIONI E IV LITOGRAFIE (Padova), Tip. Crescini, (1847). In-8°; pagg. 28, c. 3 nn. (1 con rimandi alle planimetrie), tavv. 6 nn.

Ved. dell'esterno e dell'interno, affresco del soffitto, sipario, 2 planimetrie. Ved. litografate da M. Moro presso la Lit. Kier; le planimetrie disegnate da D. Fabris e stampate presso la Lit. Kier. Ved. circondate da un triplice filetto, senza tit. tranne le 2 planimetrie, 148×225 e 160×225.

ELENCO DELLE TAVOLE

1) Architettura esterna disegnata dal Sig. Moro. - 2) Interno del Teatro. Sudd. - 3) Soffitto rappresentante le Ore, dipinto a fresco dal Cav. Paoletti, disegnato dal Sig. G.S. Locatello. - 4) Sipario, rappresentante la Festa dei Fiori dipinto dal Sig. Gazzotto, disegnato dal Sig. Marcovich. - 5) Icnografia del pian-terreno, disegno del Sig. Fabris. - 6) Idem del primo piano - sudd.

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano. Biblioteca di Brera, Milano.

32

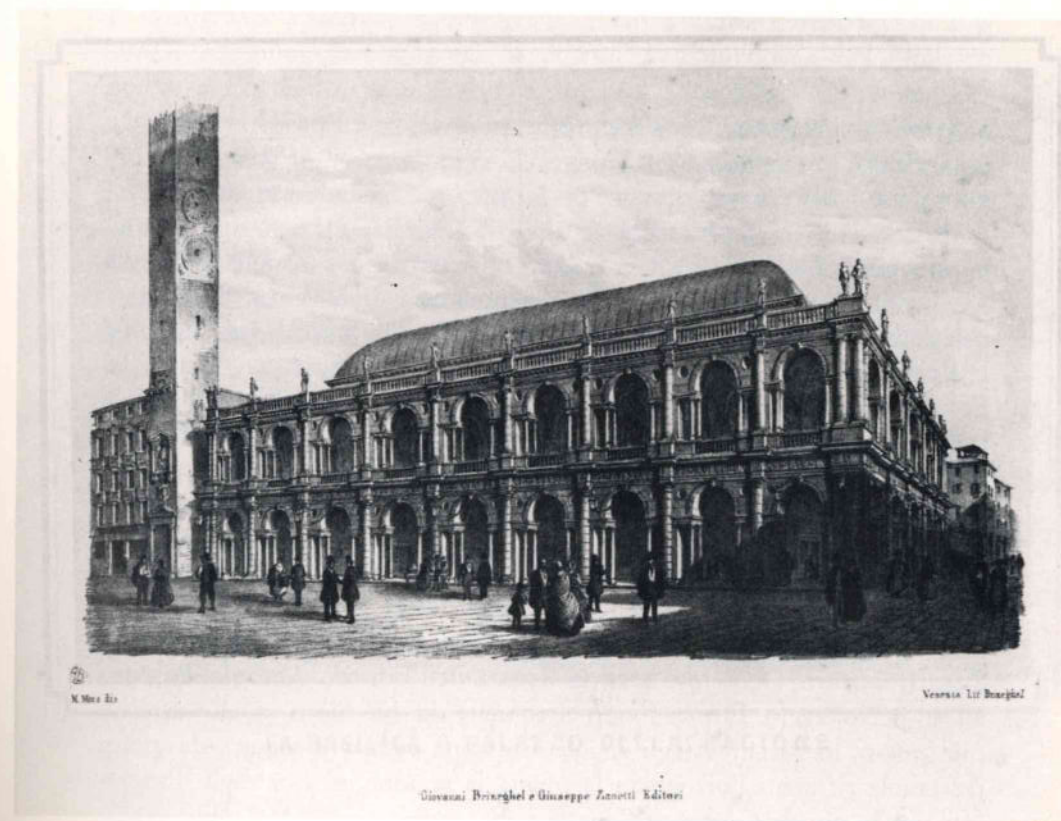


FIG. 3 - Vicenza. La Basilica o Palazzo della Ragione. 1847. (n. 8/1).

1847

ALBUM / DI / GEMME ARCHITETTONICHE / OSSIA / GLI EDIFICI PIÙ RIMARCHEVOLI DI VICENZA / E / DEL SUO TERRITORIO / RILEVATI DA GIUSEPPE ZANETTI / DISEGNATI DA M. MORO / E CON CENNI ILLUSTRATIVI DIMOSTRATI / DA / GIULIO CO. PULLÈ / VENEZIA, LITOGRAFIA DI GIOVANNI BRIZEGHEL. A SPESE DELL'EDITORE ANTONIO BARBARO IN VICENZA. Front. lit. figurato, con veduta panoramica di Vicenza. Segue tav. con dedica dell'Editore Nobile Antonio Barbaro, a Sua Altezza Imperiale Reale... Ranieri Giuseppe Giovanni... Arciduca d'Austria... Vicerè del Lombardo-Veneto, segue 1 tav. con i ritratti di Scamozzi, Palladio e Calderari, prefazione di pagg. 4 nn. firmata e datata Giulio Pullè, Venezia 23 Marzo 1847, pagg. 28, le pagg. successive sono numerate in basso a sin. da pag. 13 a 48, tavv. 49, [nell'indice ne sono indicate solo 48], ogni tav. è accompagnata da 1 pag. di commento. Vedute litografiche. La tav. con i tre ritratti reca la didascalia: *G. Rebellato dis. Dicembre 1852*. Le tavole del Moro recano sotto al titolo la didascalia: *M. Moro dis. Venezia Lit. Brizeghel - Giovanni Brizeghel e Giuseppe Zanetti editori*. Ogni tav. reca la dedica dell'Editore Antonio Barbaro ad un personaggio. Lit. su fondo circondate da due filetti, quello esterno più grosso, incrociandosi agli angoli. Ciascuna veduta è seguita da una o tre tavole ritraenti l'ortografia la pianta la sezione ed i dettagli, litografate per lo più da Giuseppe Zanetti e da Seiffert. 230×310. (Fig. 3).

ELENCO DELLE TAVOLE

- 1) La Basilica o Palazzo della Ragione. - 2) Palazzo Chiericati (sull'Isola). - 3) Palazzo Trissino dal Vello d'Oro. - 4) Palazzo Trissino (Sul Corso). - 5) Palazzo Cordellina. - 6) Palazzo Loschi de' Sig. F.lli Franco e Alfonso. - 7) Palazzo dei Conti Thiene (a S. Stefano). - 8) Palazzo Thiene (ora Bonin). - 9) Giardino dei Salvi a Porta Castello. - 10) La Rotonda. - 11) Arco delle Scalette. - 12) Palazzo Anti ora Piloto. - 13) Palazzo Angaran. - 14) Palazzo - Porto Barbarano. - 15) Palazzo Thiene (ora Bonin). [Diverso dal precedente]; segue: Ortografia. - 16) Palazzo Porto; seguono: Ortografia esterna e Icnografia. - 17) Palazzo Conte Orazio Porto (ora Porto Colleoni). - segue: Ortografia. - 18) Palazzo dell'Ecc. Capitano (ora Delegatizio); seguono: 1. Fianco della Fabbrica, 2. Spaccato, Ortografia, Icnografia. - 19) Palazzo Valmarana; seguono:

1. Ortografia, Spaccato, 2. Icnografia. - 20) Palazzo Torniери (ora Villardi); seguono: 1. Ortografia, Spaccato, 2. Icnografia. - 21) Palazzo Bonini a Pontealto; seguono: 1. Ortografia, Spaccato, 2. Icnografia. - 22) Teatro Olimpico (Prospetto della scena, 2. Spaccato, Pianta). - 23) Palazzo Schio; seguono: 1. Ortografia, 2. Icnografia. - 24) Palazzo Riva sul monte Berico; seguono: 1. Ortografia, 2. Pianta. - 25) Villa Rambaldo. - 26) Villa Rambaldo. [da un altro lato]. - 27) Chiesa Arcipretale di San Pietro in Schio; seguono: 1. Prospetto dell'Atrio e scala della chiesa, 2. Pianta dell'Atrio e scala della chiesa... - 28) Casa del Palladio; seguono: 1. Spaccato, 2. Ortografia, Icnografia. - 29) Palazzo Pisani nella Villa di Bagnolo; seguono: 1. Icnografia, 2. Prospetti sulla Strada. - 30) Casino Todaro suburbano; seguono: 1. Ortografia, 2. Icnografia. - 31) Palazzo Thiene (a Quinto); seguono: 1. Ortografia e particolare, 2. Icnografia / secondo il progetto di Palladio (sic). - 32) Palazzo Valmarana ora Guzzan (in Lisiera); seguono: 1. Ortografia / giusta il disegno di Palladio, 2. Icnografia. - 33) Palazzo Trissino dal Vello d'Oro (in Cricoli); seguono: 1. Ortografia, 2. Icnografia, Base dell'ordine Ionico, Imposta degli archi. - 34) Palazzo Caldogno (in Caldogno); seguono: 1. Ortografia, Spaccato, 2. Icnografia. - 35) Casino Cerato in Montecchio Precalcino; seguono: 1. Spaccato, 2. Icnografia. - 36) Palazzo Capra (sul Corso); seguono: 1. Ortografia, Spaccato, 2. Icnografia. - 37) Palazzo Piovene (in Lonedo). - 38) Santa Maria Nova in Vicenza; seguono: 1. Ortografia, Spaccato, 2. Icnografia. - 39) Oratorio di Casa Monza (ora Gabriele C.e Porto) (a Breganze); seguono: 1. Ortografia, Spaccato, 2. Icnografia. - 40) Oratorio di Casa Porto (a Vivaro); seguono: 1. Ortografia, Spaccato, 2. Icnografia. - 41) Palazzo Marcello, ora Dr. De Marchi (a Bertesina); seguono: 1. Ortografia, 2. Spaccato. - 42) Mausoleo del C.e Leonardo Porto e figli; seguono: 1. Ortografia, 2. Dettagli, Pianta. - 43) Tempio a S. Orso; seguono: 1. Ortografia, Spaccato, 2. Icnografia. - 44) Casino Bonioli (all'Anconetta). - 45) Tempio Nuovo in Schio. - 46) Chiesa del Cimitero in Vicenza; seguono: 1. Ortografia, 2. Icnografia. - 47) Palazzo Pisani (in Lonigo); seguono: 1. Ortografia, 2. Icnografia. - 48) Nuovo Seminario Vescovile; seguono: 1. Ortografia, 2. Icnografia. - 49) Chiesa di S. Faustino ora Magazzino Militare; seguono: 1. Ortografia, 2. Dettagli del Prospetto.

Biblioteca del Civico Museo, Bassano. L'esemplare di Bassano, manca della dedica; è in due voll. con front. del II vol.: «Album / di / Gemme

Architettoniche / Parte Seconda. Vicenza, Antonio Nob. Barbaro Editore ». Inizia con la tav. « Palazzo sul Colle Berico » ... Le vedute sono colorite. Biblioteca Civica Bertoliana, Vicenza (possiede l'esemplare più completo). Biblioteca Civica, Trieste. Biblioteca Ambrosiana, Milano. Biblioteca Querini Stampalia, Venezia.

9

1849

ASSEDIO DI VENEZIA / NEL 1849. VENEZIA LIT. RIPAMONTI CARPANO, DIRETTA DALL'INCISORE G.B. GARLATO, s.a., In-8, oblungo. Front. con caratteri litografici ornati, figurato con vignetta ritraente l'allegoria di Venezia sullo sfondo della laguna, tav. con planimetria, tavv. 9 numerate. La tav. della planimetria indica in quali zone della città furono dirette le bombe. Reca il titolo: « *Bombardamento di Venezia seguito dal 29 Luglio al 22 Agosto 1849* ». Lungo il margine inferiore: G.B. Garlato inc. - Venezia Paolo Ripamonti Carpano Edit. Lit. Ripamonti Carp°. La tav. è circondata da una cornice molto ornata chiusa entro tre filetti. Le nove tavole successive sono in litografia su fondo, il quale forma anche la cornice: M. Moro dis. dal vero e lit. Venezia 1849. - Lit. Ripamonti Carpano Edit. Più sotto nel mezzo il titolo in caratteri corsivi. Più sotto nel mezzo il numero della tavola. 173 x 220. Disegno piuttosto elementare e figure goffe forse perché eseguite in fretta. (Fig. 4).

ELENCO DELLE TAVOLE

- 1) Batteria di Cannoni a S. Giuliano. - 2) Batteria di Mortai a S. Giuliano. - 3) Batteria di Cannoni alla Paixhans a S. Giuliano. - 4) Punta del forte di S. Giuliano. - 5) Batteria laterale ai pilastri del ponte. - 6) Batteria fra gli archi rotti del Ponte. - 7) Forte dei Veneziani sul Gran Piazzale del Ponte. - 8) Interno del Forte dei Veneziani sul gran Piazzale del Ponte. - 9) Forte dei Veneziani a San Secondo.

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano (esemplari in nero e colorito). L'esemplare visto presso l'Ing. Carlo Rippa Bonati di Padova reca il timbro della censura austriaca, 29-1-1849.



FIG. 4 - Batteria di cannoni a S. Giuliano nell'assedio del 1849. (n. 9/1).

VICENZA / E SUOI DINTORNI / DISEGNI A DUE TINTE PRESI DAL VERO
E LITOGRAFATI / DA MARCO MORO / OPERA DEDICATA / ALL'INCLITO... /
DIRETTORE SUPERIORE DELLE PUBBLICHE COSTRUZIONI, STRADE FER-
RATE E TELEGRAFI DEL REGNO LOMBARDO- VENETO / LUIGI NEGRELLI /
... // VICENZA E VENEZIA / PRESSO GLI EDITORI / DECIO AVOGADRO E
MARCO MORO / 1850 / VENEZIA LIT. DI P. RIPAMONTI CARPANO DIRETTA
DA GARLATO. Tit. a caratteri lit. ornati, con vignetta simbolica. Altro
front. tipografico: VICENZA E LA SUA PROVINCIA / DISEGNATA / IN TA-
VOLE LITOGRAFICHE A DUE TINTE / DA MARCO MORO / E BREVEMENTE
ILLUSTRATA / DA FRANCESCO ZANOTTO // VENEZIA 1852, / TIPOGRAFIA
E LITOGRAFIA DI GIOVANNI BRIZEGHEL / PRESSO GLI EDITORI M. MORO
E D. AVOGADRO. In folio - oblungo, 2 front., pagg. 14, tavv. 35 nn.
Due panorami oblungi di Vicenza, fuori serie: *Panorama di Vicenza...*
dall'Est, datato: 1852 e: *Panorama di Vicenza ... dalla Ferrovia*, datato:
1853. Piante di Vicenza e Recoaro e 31 vedute. Sotto l'orlo di queste
ved.: *Marco Moro dis. e lit. - Lit. Ripamonti Carpano*. Sotto il tit. che
è in caratteri maiuscoli sagomati e vuoti nella prima linea e in corsivo
nella seconda, a destra: *Decio Avogadro e Marco Moro Editori*. Le ved.
sono circondate da una cornice formata da una doppia riga con arabeschi
agli angoli stampata nella stessa tinta che fa da fondo alle litografie.
Ved. e piante circa 260x330. Panorami 317x1355. Belle ed ampie
composizioni prospettiche, disegno oggettivo ma piacevole, abile uso del-
la tecnica litografica. La serie comprende oltre la pianta, vedute di Re-
coaro, che sono state pubblicate anche a parte con proprio front.
Gli esemplari variano nel numero delle tavole. L'esemplare più com-
pleto è posseduto dalla Biblioteca Civica Bertoliana di Vicenza. Presso
il Museo Civico di Vicenza, vi è un esemplare con il tit.: *Album /*
Vedute di Vicenza, in caratteri lit. dorati. Tavv. 15 compresa la pianta
di Vicenza; mancano le tavv. che si riferiscono a Recoaro (Fig. 5).

ELENCO DELLE TAVOLE DI VEDUTE

- 1) Stazione dell'I. R. Strada Ferrata / in Vicenza. - 2) Vicenza / dal
Monte Berico. - 3) Piazzetta delle Biade / in Vicenza. - 4) Piazza delle
Erbe / in Vicenza. - 5) Piazza S. Giovanni / in Bassano. - 6) Chiesa S. Lo-
renzo / in Vicenza. - 7) Piazza dei Signori / in Vicenza. - 8) Piazza
d'Isola / in Vicenza. - 9) Ponte S. Michele / in Vicenza. - 10) Molini



Fig. 5 - Vicenza. Piazza delle Erbe. 1850. (n. 10/4).

al Ponte degli Angeli / in Vicenza. - 11) Piazza Esterna di Porta Castello / in Vicenza. - 12) Chiesa di S. Corona / in Vicenza. - 13) Palazzo Capra detto La Rotonda / presso Vicenza. - 14) Il Retrone / dal Ponte vicino a Porta Lupia. - 15) Ponte Pusterla / in Vicenza. - 16) Villa Rambaldo / presso Vicenza. - 17) Palazzo Carcano / ed ingresso al Tunnel in Vicenza. - 18) Ponte di Bassano / provincia di Vicenza. - 19) Canale di Bassano / da Belvedere. - 20) Colle S. Margarita / ora Villa Rambaldo. - 21) Monte Berico / preso da Casale (Vicenza). - 22) Ingresso in Recoaro / Provincia di Vicenza. - 23) Recoaro / Provincia di Vicenza. - 24) La Fonte di Recoaro / Provincia di Vicenza. - 25) Stabilimento di Ricreazione / a Recoaro. - 26) Il Brenta / a Bassano, Provincia di Vicenza. - 27) Villeggiatura Trissino / Provincia di Vicenza. - 28) Lonigo / al Sig. r Pietro D. r Marsilio / Podestà della Città di Lonigo. - 29) Cereda presso Cernedo. - 30) Giardino Valle a Valdagno. - 31) Monti di Fongara presso Valdagno.

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano. Biblioteca di Brera, Milano. Biblioteca Civica Bertoliana, Vicenza. Museo Civico, Vicenza. Biblioteca del Civico Museo, Bassano.

11

1850 c.

RICORDO AL FORESTIERE / DA VICENZA A RECOARO / OSSIA RACCOLTA DEI PRINCIPALI PUNTI PITTORESCHI LUNGO LO STRADALE / DISEGNATI E LITOGRAFATI A DUE TINTE / DA MARCO MORO / COLL'AGGIUNTA DELLA PLANIMETRIA DI RECOARO / PUBBLICATI / NELLA RICORRENZA DELL'IGIENICA ANNUALE STAGIONE. / LIT. RIPAMONTI CARPANO DIR. DA G. B. GARLATO / VICENZA / DECIO AVOGADRO E MARCO MORO / EDITORI E PROPRIETARI. Circa 1850. In-4° oblungo; front. a caratteri lit. con vignetta, tavv. 10 (?).

Sotto le vedute: *Marco Moro dis. e lit. / Lit. Ripamonti e Carpano*. Tit. con 1^a riga a caratteri maiuscoli sagomati e la 2^a in corsivo. Sotto il tit. a destra: *Decio Avogadro e Marco Moro Editori*. Litografia su fondo il quale forma la cornice di esse ved., costituita da due righe incrociantesi agli angoli. 265×330.

Sono le stesse tavole contenute in: *Vicenza e suoi dintorni... presso gli*

40



DALLA RIGATA HERBERTUS IN VERONA.

Geo. Ripamonti Litograf. Editore Verona

FIG. 6 - Chiesa di S. Anastasia a Verona. c. 1850. (n. 12/2).

Editori Decio Avogadro e Marco Moro 1850, ripubblicate con proprio frontespizio¹⁴.

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano.

12

1850 c.

ALBUM / DELLE PRINCIPALI VEDUTE / DI / VERONA / DISEGNATE DA MARCO MORO. / PRESSO L'EDIT. GIO. BRIZEGHEL / LITOGRAFO E NEGIZIANTE DI STAMPE ED OGGETTI DI CANCELLERIA E BELLE ARTI, S. MARCO PROCURATIE VECCHIE N. 137. s. a., circa 1850. Front. a caratteri lit. ornati, con vedutina dell'Arena. In-folio oblungho; front., tavv. 24 nn. più una ripiegata fuori serie con panorama.

Ved. litografiche; sotto l'orlo: M. Moro dis. - Lit. Brizeghel. Sotto il tit. che è a caratteri lapidari vuoti nella prima riga e pieni nella seconda: Gio. Brizeghel Litografo Editore Venezia. Le ved. sono circondate da una riga con arabeschi agli angoli stampata nella stessa tinta che fa da fondo alla ved. Circa 240×325. Disegno appropriato ed efficacemente descrittivo. Il panorama è dello stesso autore e dello stesso editore. 290×970. (Fig. 6).

ELENCO DELLE TAVOLE

Fuori serie: Verona. (Panorama dal Cimitero a San Giorgio in Braida).
 1) S. Zeno Maggiore. - 2) S. Anastasia e li due Castelli sulle colline. -
 3) Ponte di Castel-Vecchio. - 4) S. Fermo. - 5) Ponte della Pietra. - 6) Anfiteatro Romano / chiamato volgarmente L'Arena (veduta dall'alto). -
 7) Anfiteatro Romano / chiamato volgarmente L'Arena (veduta di parte del perimetro esterno). - 8) Scavi del Teatro Antico / in Verona. -
 9) Chiesa di S. Giorgio in Verona. - 10) Vecchio Palazzo della Gran-guardia detto del Mercato Vecchio. - 11) Ponte Nuovo / in Verona. -
 12) Il Duomo / in Verona. - 13) Piazza delle Erbe / in Verona. - 14) Cimitero di Verona. - 15) Tombe degli Scaligeri / in Verona. - 16) Piazza S. Anastasia / in Verona. - 17) Archi di Piazza Brà / in Verona. -
 18) Chiesa di S. Maria in Organo / in Verona. - 19) Porta dei Borsari / in Verona. - 20) Porta Palio o Stupa / in Verona. - 21) Tempio della Madonna di Campagna / presso Verona. - 22) Giardino Giusti / in Verona. -
 23) Ponte delle Navi / in Verona. - 24) Piazza dei Signori / in Verona.

Biblioteca del Museo Correr, Venezia. Biblioteca di Brera, Milano.



Fig. 7 - Mantova, Porto Catena o Darsena nel Lago Inferiore. c. 1850. (n. 13/5).

1850 c.

MANTOVA / CITTÀ NOBILISSIMA / FIGURATA / IN 24 VEDUTE LITOGRAFICHE DISEGNATE / DA / MARCO MORO / CON ILLUSTRAZIONI DI FRANCESCO ZANOTTO / VENEZIA / L'EDITORE GIO. BRIZEGHEL / TIPOGRAFO, LI-TOGRAFO E LIBRAJO. Circa 1850. In-4° oblungo; front. con caratteri lit. assai ornati e vignetta, tav. con dedica al Nob. Annibale Cavriani pure in caratteri lit. ornati, tavv. XXVI ognuna preceduta da una c. numerata con cenno descrittivo.

12 delle tavv. ritraggono località della provincia. Ogni tav. contiene oltre l'indicazione dell'autore e della litografia ed il titolo in maiuscole, la dedica ad un personaggio. Le ved. sono litografate su fondo e circondate da un doppio filetto. Circa 245×310. Vedute eseguite con abilità e scioltezza. Un catalogo Saba dell'apr. '49 cita un esemplare di 28 tavv. (Fig. 7 e 8).

ELENCO DELLE TAVOLE

- 1) Palazzo Te. - 2) Atrio Palazzo Te. - 3) Interno del Duomo. - 4) Teatro Sociale. - 5) Porto Catena. - 6) Piazza del Duomo. - 7) Casa di Giulio Pippi detto Romano. - 8) Castiglione Mantovano. - 9) Piazza Virgiliana. - 10) Goito sul Mincio. - 11) Esterno della Basilica di S. Andrea. - 12) Volta Mantovana. - 13) Interno della Basilica di S. Andrea. - 14) Ostiglia veduta da Revere. - 15) Piazza delle Erbe. - 16) Castello e Palazzo Gonzaga a Revere. - 17) Borgata di Revere. - 18) Piazza di Asola. - 19) Castello e Terra di Monzambano. - 20) Piazza di Sabbionetta. - 21) Castiglione delle Stiviere. - 22) Piazza S. Barbara. - 23) Viadana. - 24) Quingentole. - 25) Il Santuario delle Grazie. - 26) Commessaggio.

Le seguenti tavole sono state stampate sciolte, con leggere varianti: Piazza Virgiliana. La stessa, non su fondo, senza dedica al personaggio, con il titolo in caratteri vuoti.

Esterno della Basilica di S. Andrea. La stessa con il titolo, in caratteri vuoti.

Basilica di S. Andrea. Non su fondo, senza dedica ad un personaggio.

Piazza di Asola. La stessa con il tit. in caratteri vuoti, non su fondo, senza dedica ad un personaggio.

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano.



FIG. 8 - Interno del Santuario delle Grazie a Mantova con gli ex-voto del '500 costituiti da statue plastiche indossanti abiti ed armature dell'epoca. c. 1850. (n. 13/25).

1850 c.

ALBUM / DELLE PRINCIPALI VEDUTE / DI / VENEZIA / DISEGNATE DA MARCO MORO. / PRESSO L'EDIT. GIO. BRIZEGHEL / LITOGRAFO E NEGOZIANTE DI STAMPE ED OGGETTI DI CANCELLERIA E BELLE ARTI / IN MERCERIA DELL'OROLOGIO N. 225. Circa 1850. In-8° oblungo; front. a caratteri lit. con vignetta, tavv. 12 nn. Vedute lit. Accanto al nome del dis., figura quello dell'edit. e l'indicazione: *Litografia Brizeghel*. Due tavv. sono disegnate anziché dal Moro, da A. Berselli. Tit. a caratteri lapidari vuoti in francese. Ved. circondate da un doppio filetto. Circa 215×295. Disegno corretto.

ELENCO DELLE TAVOLE

1) S.t George. - 2) Place S. Marc. - 3) Petite Place de S. Marc. - 4) Le Môle. - 5) Basilique de S.t Marc. - 6) Cour du Palais Ducal. - 7) L'Arsenal. - 8) Pont de Rialto. - 9) L'Église de S. M. della Salute. - 10) Palais Foscari. - 11) Église de N. D. de la Salute sur le Grand Canal, da disegno di A. Berselli. - 12) Môle de la Place S.t Marc à Venise, da disegno di A. Berselli.

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano (esemplare colorito).

1850 c.

VEDUTE DI VENEZIA / PRESSO PAOLO RIPAMONTI CARPANO EDITORE / VENEZIA / PIAZZA S. MARCO N. 90.91 / MILANO / GALLERIA DE CRISTOFORIS N. 18.19.20. (Circa 1850). Front. litografico adorno e figurato, tavv. 14 nn.

Ved. litografiche su fondo il quale forma anche una bordura ed i titoli. Sotto l'orlo delle ved.: M. Moro dis. - Lit. Ripamonti Carpano Editore; sotto il tit.: Venezia e Milano Paolo Ripamonti Carpano Editore. Sopra, il tit. generale: Venezia. Buon disegno nei particolari e nella prospettiva. Circa 185×220. (Fig. 9).

ELENCO DELLE TAVOLE

1) S. Marco. - 2) Torre dell'Orologio. - 3) Piazza S. Marco. - 4) L'Arsenale. - 5) Ponte di Rialto. - 6) La Salute. - 7) La Piazzetta. - 8) Palazzi



Fig. 9 - Venezia. Ingresso dell'Arsenale. c. 1850. (n. 15/4).

Foscari e Balbi [in volta di Canal]. - 9) Palazzo Ducale. - 10) Canal Regio (S. Geremia). - 11) Canal Grande (Palazzo Vendramin Calergi). - 12) Canal Grande (Palazzo Cà Doro). - 13) Canal Grande (S. Simeon piccolo). - 14) Canal Grande (Palazzo Rezzonico).
Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano.

16

1851

I. R. STRADA FERRATA / STAZIONE / DI / TREVISO / OPERA / DEDICATA A QUELL'INCLITA CONGREGAZIONE MUNICIPALE / DAL LITOGRAFO E NEGOZIANTE / GIUSEPPE KIER / NELL'OCCASIONE DELL'APERTURA DEL TRONCO / DA MESTRE A TREVISO / VENEZIA 14 AGOSTO 1851. Tit. sulla copertina editoriale.

Tavole IV, di cui tre vedute e una pianta top. Sopra a ciasc. tav.: I. R. Strada Ferrata. Sotto a sin.: M. Moro dis. A des.: Prem. Lit. Kier. Sotto nel mezzo il tit. ed il num. Più sotto: Venezia G. Kier Edit. Piazza S. Marco N. 117. Lit. su fondo, che costituisce il filetto. 250×350.

ELENCO DELLE TAVOLE

1) Stazione di Treviso - Facciata e lato sin. - 2) Stazione di Treviso - Atrio. - 3) Stazione di Treviso - La tettoia dei binari. - 4) Stazione di Treviso - Pianta della Stazione e della zona adiacente. Con rimandi A-D. Scala da 1 a 2000.
Biblioteca Civica, Treviso.

17

1851

TREVISO / E LA SUA PROVINCIA / FIGURATO IN 24 VEDUTE LITOGRAFICHE / DISEGNATE / DA MARCO MORO / CON ILLUSTRAZIONI DI / FRANCESCO ZANOTTO. / GIO. BRIZEGHEL TIPOGR. LITOG. e LIBRAJO, EDITORE / 1851. TREVISO / SAN MARTINO / N. 597. Tit. a caratteri litografici ornati con vedutina. In-folio oblungo; detto front., dedica a Giuseppe Olivi podestà di Treviso pure a caratteri lit. ornati, tavv. 30, ognuna prece-
duta da 1 c. di testo illustrativo.

Sotto l'orlo delle ved.: M. Moro dis. - lit. Trivigiana. Sotto il tit., che è in caratteri lapidari, dedica ad un personaggio; più sotto a destra:

48

l'Editore e Litografo Gio. Brizeghel D.D.D. Sopra le vedute di Treviso, il nome della città in caratteri lapidari vuoti. Le ved. sono circondate da un doppio filetto, con arabeschi agli angoli. Lit. su fondo. Circa 230×320. La solita padronanza del disegno e del mezzo litografico che distingue l'autore.

L'opera ebbe uno sviluppo maggiore di quello previsto nel front. arrivando a 30 tavv., più una *Pianta della Regia Città di Treviso 1853*.

ELENCO DELLE TAVOLE

1) Piazza del Duomo, con dedica ad Angelo Barea Toscani. - 2) Castello di S. Salvatore dei Conti Collalto, con dedica a Luigi Avogaro. - 3) Piazza dei Signori, con dedica a Roberto degli Azzoni Avogaro. - 4) Conegliano, con dedica a Francesco Gera. - 5) Piazza di Oderzo, con dedica a Taddeo Wiel. - 6) Riviera di S. Margherita, con dedica a Gaspare Bortolan. - 7) Chiesa di S. Nicolò, con dedica a Giuseppe Nascimben. - 8) Villeggiatura Giustiniani, con dedica a Giulio Giustiniani. - 9) Porta S. Tommaso, con dedica a Francesco Concini. - 10) Serravalle, con dedica a Giovanni Battista Todesco. - 11) Piazza d'Asolo, con dedica a Giuseppe Bolzon. - 12) Piazza di Valdobbiadene, con dedica a Domenico Dell'Orto. - 13) Valdobbiadene dalle Rive di S. Floriano, con dedica a Marianna Pezzi Arrigoni. - 14) Castello Vescovile di Ceneda, con dedica a Manfredo Bellati. - 15) Ceneda, con dedica a Francesco Rossi. - 16) Castel-Franco dall'Albergo della Spada, con dedica a Francesco Reverdin. - 17) Villa Giacomelli a Maser, con dedica a Sante Giacomelli. - 18) Tempio in Maser, con dedica a Sante Giacomelli. - 19) Possagno, con dedica a Luigi Giacomelli. - 20) Villeggiatura di Cadò Conti in Onigo, con dedica a Luigi Cadò Conti. - 21) Piazza di Folina, con dedica a Pietro Celles. - 22) Ponte di Crespiano, con dedica a Francesco Enrico Castelli del fu Carlo. - 23) Ponte sul Fiume Livenza, con dedica alla Onorevole Rappresentanza del Capoluogo Distrettuale di Motta. - 24) Castel-Franco dal Ponte Ca-Duodo, con dedica alla Deputazione Municipale di Castel-Franco. - 25) Pieve di Soligo, con dedica a Girolamo Conte Brandolini Rota. - 26) Follina, con dedica a Costanza Bernardi Andretta. - 27) Villeggiatura Tiepolo ora Onigo a Fontanelle, con dedica a Elisa Galvani Contessa d'Onigo. - 28) Asolo da Casa Mocenigo, con dedica a Pietro Conte Trieste. - 29) Asolo veduta lungo la strada di Montebelluno, con dedica a Francesco Martignago. - 30) Casale, con dedica al Convocato Generale del Comune di Casale.

Biblioteca Civica, Treviso. Biblioteca del Museo Correr, Venezia.

49

1852

RECOARO / FIGURATA IN QUATTRO TAVOLE / LITOGRAFATE DA MARCO MORO / E BREVEMENTE DESCRITTA DA FRANCESCO ZANOTTO. / VICENZA 1852, TIPOGRAFIA DEGLI EREDI PARONI. In-4° oblungo; front., c. 1 di testo, tavv. 4 con ved. ed 1 con la planimetria.

Lit. su fondo il quale forma anche una cornice ornamentale. Sotto l'orlo delle ved.: *Marco Moro dis. e lit.* - *Lit. Ripamonti Carpano*. Più sotto il titolo in caratteri sagomati e vuoti e quindi verso destra: *Decio Avogadro e Marco Moro Editori*. Circa 270×340. Disegno oggettivo e nello stesso tempo piacevole. La pianta è eseguita pure in lit., nel tipo detto a penna. 245×335.

Sono le stesse tavole dell'opera: *Vicenza e i suoi dintorni.. presso gli Editori Decio Avogadro e Marco Moro* 1850, ripubblicate con proprio frontespizio (Fig. 10).

ELENCO DELLE TAVOLE

- 1) *Ingresso in Recoaro.* - 2) *Stabilimento di Ricreazione.* - 3) *La Fonte di Recoaro.* - 4) *Recoaro.* - 5) *Planimetria di Recoaro.*

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano.

1852

VERONA / PITTORESCA ED ISTORICA / DISEGNATA DA / M. MORO / E / DESCRITTA / DA / F. ZANOTTO. / VENEZIA / LITOGRAFIA E TIPOGRAFIA DI G. BRIZEGHEL. (1852). In-16° oblungo; front. a caratteri lit., pagg. 49, tavv. 12 nn.

La data è indicata sul rovescio della copertina edit. Le tavv. sono sottoscritte sotto l'orlo della lit.: *M. Moro dis.* - *Lit. Brizeghel*. Sopra: *Verona*, in caratteri lapidari; sotto, il tit. speciale in caratteri maiuscoli filiformi. Ved. entro 2 filetti. Circa 115×135.

ELENCO DELLE TAVOLE

- 1) *Anfiteatro Romano.* - 2) *Ponte della Pietra.* - 3) *Ponte Castel-Vecchio.* - 4) *Piazza delle Erbe.* - 5) *S. Fermo.* - 6) *Scavi del Teatro Anti-*

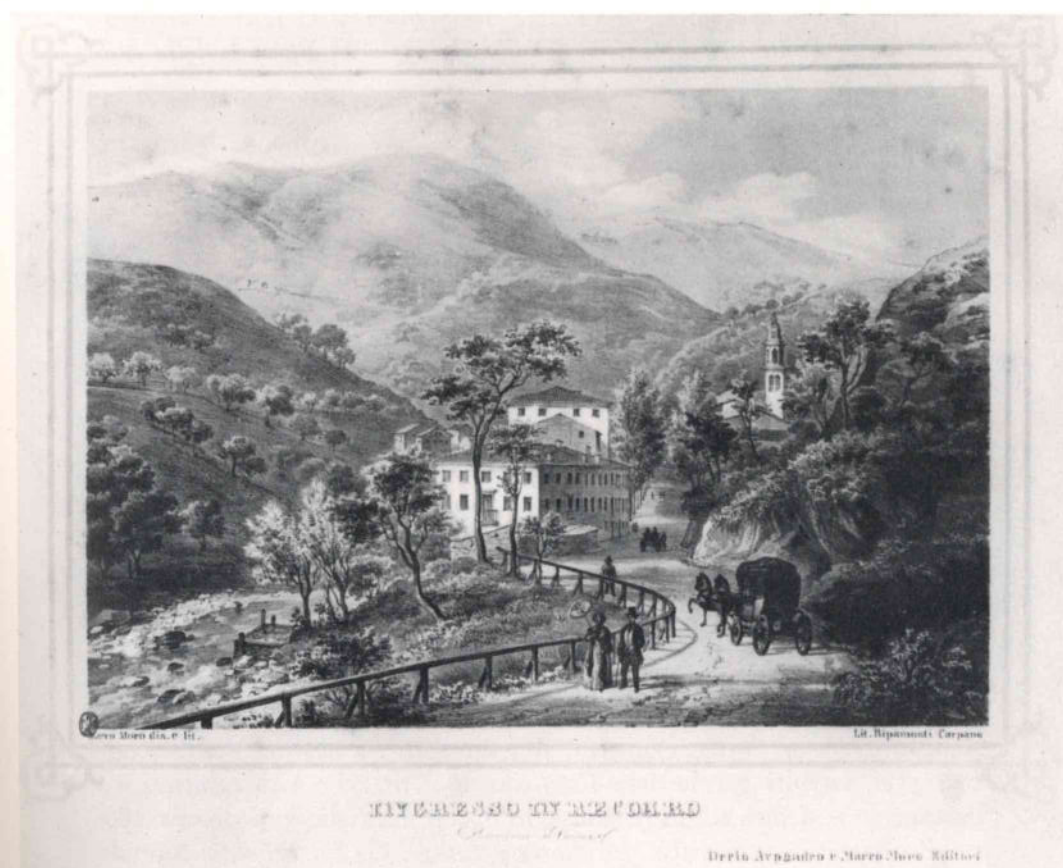


Fig. 10 - Ingresso in Recoaro. 1852. (n. 18/1).

co. - 7) S. Zeno Maggiore. - 8) Piazza dei Signori. - 9) Tombe dei Scalligeri. - 10) Ponte delle Navi. - 11) Cimitero. - 12) Tempio della Madonna di Campagna.

Biblioteca di Brera, Milano.

20

1854

TRIESTE / CITTÀ GENTILISSIMA E COMMERCIALE / FIGURATA / IN VENTUATTRO VEDUTE PROSPETTICHE / DISEGNATE DA / MARCO MORO / E DESCRITTE DA CELEBRI PENNE ARCHEOLOGICHE ARTISTICHE. / GIOVANNI BRIZEGHEL / TIPOGR. LITOG. CALCOGR. LIBRAJO EDITORE / PROCURATIE VECCHIE N. 137 MERCERIA N. 300 / VENEZIA / 1854. Front. in caratteri litografici ornati; precede altro front. pure in caratteri lit. ornati con cornice: *Trieste figurata / in ventiquattro vedute prospettiche / disegnate da / Marco Moro. / Venezia / presso l'Edit. Gio. Brizeghel / Litografo e Negoziante di Stampe, S. Marco Procuratie Vecchie N. 137.* In-folio oblungo; detti 2 front., dedica alla Baronessa Maria Wimpffen Eskeles in caratteri lit., 2 c. nn. di proemio, 24 tavv. nn. precedute da 1 o più pagg. di testo descrittivo.

Ved. litografiche. Sotto, a sinistra: *M. Moro dis.*; a destra: *Venezia Lit. Brizeghel*, talvolta con la data 1854. Sotto al tit., che è in caratteri «a bastoncino», dedica ad un personaggio in 3 o più righe in 3 diverse specie di caratteri, sottoscritta: *L'Editore e Litogr. G. Brizeghel* (o formule simili). Lit. su fondo circondate da 2 filetti che s'incrociano agli angoli. Circa 250×310. Vedute d'intento oggettivo, di disegno e tecnica litografica corretti; scene piacevolmente animate. (Fig. 11).

ELENCO DELLE TAVOLE

- 1) Teatro Grande. - 2) Piazza della Borsa. - 3) Castello di Trieste. - 4) Piazza Grande in Trieste. - 5) Riva Carciotti in Trieste (ora Riva Tre Novembre). - 6) Esterno di Sant'Antonio Nuovo in Trieste. - 7) Interno di Sant'Antonio Nuovo in Trieste. - 8) Corsia Stadion. - 9) S. Maria Maggiore detta i Gesuiti in Trieste. - 10) Interno di S. Maria Maggiore detta i Gesuiti in Trieste. - 11) Passeggio del Boschetto in Trieste. - 12) Molo S. Carlo in Trieste. - 13) Arco Romano detto di Riccardo in Trieste. - 14) Galleria del Tergesteo di Trieste. - 15) Monumento a G.G. Winckelman nel Museo d'Antichità in Trieste. - 16) Nuova Chie-

52



FIG. 11 - Trieste. Piazza Grande, ora Piazza dell'Unità. 1854. (n. 20/4).

sa di S. Giacomo in Trieste. - 17) Cimitero di Trieste. - 18) Nuovo macello in Trieste. - 19) Duomo di S. Giusto in Trieste. - 20) Ospitale Civile di Trieste. - 21) Trieste dalla Riva d'Opcina. - 22) Porto e lanterna di Trieste. - 23) Servola. - 24) Passeggio S. Andrea in Trieste.
Biblioteca del Museo di S. Giusto, Trieste. Biblioteca di Brera, Milano.

21

1855

DE MARCHI, ALESSANDRO. NUOVA GUIDA DI PADOVA E SUOI DINTORNI DI ALESSANDRO DE MARCHI CON DISEGNI DI MARCO MORO. PADOVA, PRESSO FELICE ROSSI, (COI TIPI DEL SEMINARIO), 1855. In-8° oblun-
go, pagg. 224, tavv. 13 nn.
Tavv. litografiche; la 1^a ritrae l'antico Carroccio; le rimanenti sono ved.
Su ciascuna: M. Moro dis. - Venezia Lit. Kirchmayr. Titolo ripetuto in
franc. ed in caratteri maiuscoli sagomati; sotto ad esso a destra, l'indi-
cazione edit. Le ved. sono circondate da un doppio filetto con intreccio
agli angoli.
Sono eseguite con abilità prospettica e scioltezza di disegno. Circa
180x215. (Fig. 12).

ELENCO DELLE TAVOLE

1) Carroccio. - 2) Caffè Pedrocchi. - 3) Università. - 4) Piazza delle Er-
be. - 5) Piazza dei Signori. - 6) Teatro Nuovo. - 7) Prato della Valle. -
8) Osservatorio. - 9) Il Santo. - 10) Cappella degli Scrovegni. - 11) Aba-
no. - 12) Cattaio. - 13) Praglia.

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano. Biblioteca del Civico Mu-
seo, Bassano.

22

1855

VENEZIA / PROSPETTICA MONUMENTALE, STORICA ED ARTISTICA / CIOÈ
VEDUTE DELLE PRINCIPALI SUE PROSPETTIVE / DISEGNATE DA MARCO
MORO / ED ILLUSTRATE / DA FRANCESCO ZANOTTO / VENEZIA 1855 /
GIOVANNI BRIZEGHEL EDITORE, TIP. LIT. CALC. E LIBRAIO. / PROCURA-

54

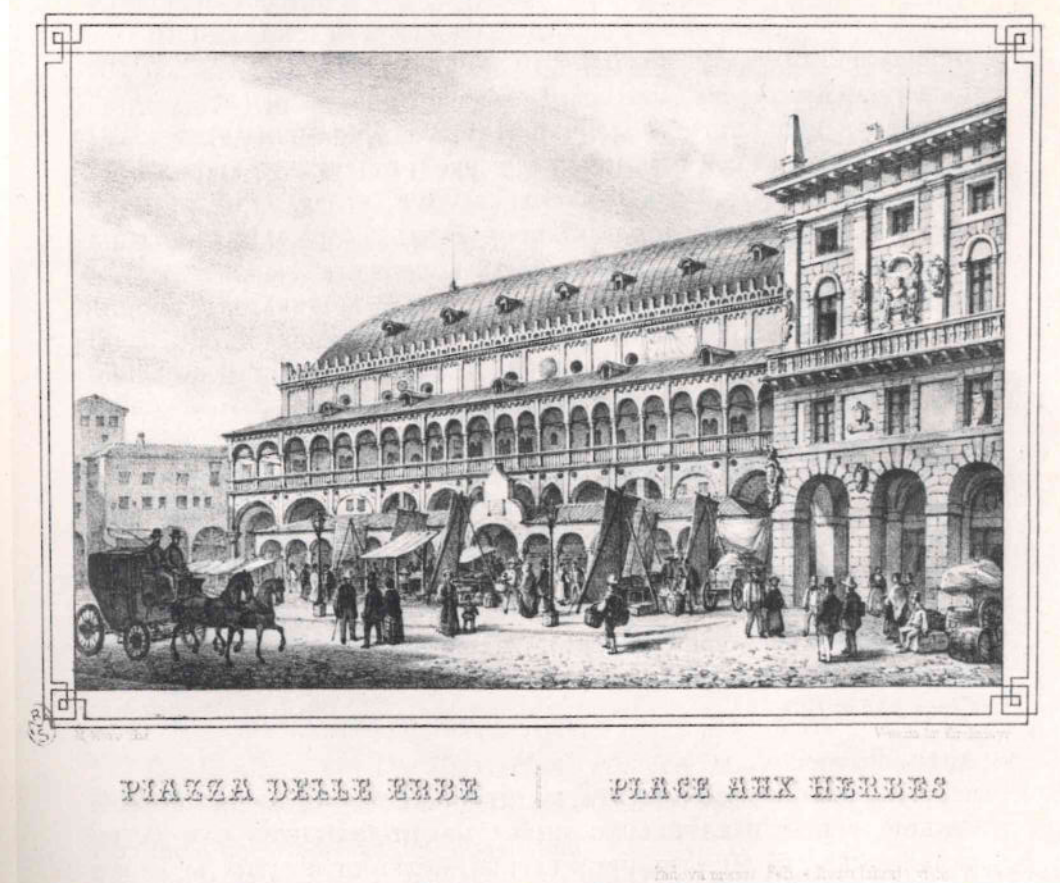


FIG. 12 - Padova. Piazza delle Erbe. 1855. (n. 21/4).

TIE VECCHIE N. 137 e 300. In-4° oblungo, 1 c. di prefazione, spezzatura di 15 tavv., ciascuna accompagnata da 1 carta di testo illustrativo. Biblioteca di Brera, Milano.

L'opera uscì successivamente con il seguente frontespizio:

VENEZIA / PROSPETTICA, MONUMENTALE, STORICA ED ARTISTICA / CIOÈ / VEDUTA NELLE PRINCIPALI SUE PROSPETTIVE E NELLE SUE ANTICHE COSTUMANZE / CON SESSANTA TAVOLE LITOGRAFICHE DISEGNATE / DA MARCO MORO E DA GIUSEPPE REBELLATO / ILLUSTRATE DA FRANCESCO ZANOTTO, / SOCIO DI VARIE ACCADEMIE / ... / VENEZIA / GIOVANNI BRIZEGHEL EDITORE, TIP. LIT. CALC. E LIBRAIO, / MERCE-RIA DELL'OROLOGIO N. 300. Circa 1860. In-4° oblungo. Front., c. di prefazione, tavv. 60 nn., accompagnate da 1 c. o 2 c. nn. di testo illustrativo, c. con indice.

36 ved. prospettiche, 20 tavv. di costumi e 4 con feste. Sotto le ved. e le scene di feste: *M. Moro dis. - Venezia Lit. Brizeghel*; talvolta seguono le date tra il 1856 ed il 1859. Sotto il tit. a destra: *Gio. Brizeghel Litografo Tipografo Editore*. Sopra: *Venezia* in caratteri maiuscoli filiformi. I titoli speciali in caratteri sagomati. Ved. circondate da un doppio filetto che si incrocia agli angoli. Circa 240×300. Eseguite con puro intento iconografico ma con appropriatezza di disegno. Le tavv. di costumi sono disegnate dal *Rebellato* come da indicazione, *G. Rebellato dis.* Circa 315×220.

Altra edizione:

DAS MALERISCHE, MONUMENTALE, HISTORISCHE UND ARTISTISCHE / VENEDIG. / EINE DARSTELLUNG SEINER HAUPT-ANSICHTEN UND ÄLTEN GEBRÄUCHE / IN 60 STEINDRUK-TAFELN, GEZEICHNET VON M. MORO UND J. REBELLATO, / MIT BESCHREIBENDEM TEXT / VON FRANZ ZANOTTO,... / AUS DEM ITALIENISCHEN / VON / ADALBERT MÜLLER. / VENEDIG, 1865. / JOHANN BRIZEGHEL, BUCH-UND KUNSTHÄNDLER, BUCH-KUPFER-UND STEINDRUCKEREI-BESITZER ETC. / ... Stessa composizione dell'ediz. ital., più un panorama a volo d'uccello. I tit. tedeschi sono stampati in oro.¹⁵

ELENCO DELLE TAVOLE DELLE VEDUTE (tavv. 1-36)

- 1) *Marcusplatz*. - 2) *Marcuskirche*. - 3) *Des Innere der Marcuskirche*. - 4) *Piazzetta*. - 5) *Dogenpalast Vom Molo*. - 6) *Porte de la Carta*. - 7) *Hof im Dogenpalast*. - 8) *Saal des Raths der Zehn*. - 9) *Saal der Wahlstimmen*. - 10) *Saal des Senats*. - 11) *Saal des Ministerraths (Collegio)*. - 12) *Saal des Grossen Raths*. - 13) *Seufzerbrücke*. - 14) *Hôtel Danieli*.

- 15) *Kirche S. Zaccaria*. - 16) *Arsenal*. - 17) *Kirche S. Pietro di Castello*. - 18) *Kirche der Madonna della Salute*. - 19) *Hôtel d'Europa*. - 20) *Saal der Assunta*. - 21) *Palast Grassi jetzt B.n Sina*. - 22) *Palast Foscari*. - 23) *Rialtobrücke*. - 24) *Palast Cà Doro*. - 25) *Palast Vendramin jetzt Herzogin Von Berry*. - 26) *Kirche der Madonna dell'Orto*. - 27) *Kirche S.t Johan und Paul*. - 28) *Frarikirche Rückseite*. - 29) *Frarikirche Inneres*. - 30) *Denkmäler für Tizian und Canova*. - 31) *Lagunenbrücke*. - 32) *S. Giorgio Maggiore*. - 33) *Insel Giudecca*. - 34) *S. Michele di Murano*. - 35) *Apsis der Domkirche zu Murano*. - 36) *Torcello*.

ELENCO DELLE TAVOLE DEI COSTUMI (tavv. 37-56)

- 37) *Doge von Venedig*. - 38) *Dogaressa di Venezia*. - 39) *Procurator Von S. Marco*. - 40) *Ritter der goldenen Stola*. - 41) *Senator von Venedig*. - 42) *Admiral von Venedig*. - 43) *Generalissimus zur See*. - 44) *Ausserordentlicher Armeeinspector (Proveditore)*. - 45) *Gesandter von Venedig*. - 46) *Grosskanzler*. - 47) *Venetianischer Edelmann*. - 48) *Adelige Dame Vom J. 1300*. - 49) *Adelige Dame Vom J. 1500*. - 50) *Mitglied des Vereins della Calza*. - 51) *Bürger von Venedig*. - 52) *Frau aus dem Bürgerstand*. - 53) *Vorstand oder Doge der Nicolotti*. - 54) *Bravo von Venedig*. - 55) *Gondolier von Venedig*. - 56) *Preisbewerber beim Regatafest*.

ELENCO DELLE TAVOLE DELLE FESTE (tavv. 57-60)

- 57) *Die Regata*. - 58) *Die Vermählung mit dem Meer*. - 59) *Der Fasching-Donnerstag*. - 60) *Die Herkulischen Kraftstücke*.

Panorama der Stadt aus der Vogelschau.

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano (Ediz. tedesca colorita).

23

1860 c.

[SERIE DI 20 VEDUTE DI VENEZIA LITOGRAFATE DA MARCO MORO PRESSO LA LIT. PELLEGRINI, EDITE A VENEZIA DA GIUSEPPE HABNIT, CIRCA 1860]. In-8° oblungo, tavv. 20 nn.

Sotto il doppio filetto che circonda le vedute, da sinistra a destra: *M. Moro dis. - Venezia presso Giuseppe Habnit, Edit. e Propr. Piazza S. Marco n. 102. - Lit. Pellegrini*. In 3 vedute di fattura diversa, manca l'indicazione dell'autore e della Litografia. In 2 altre, il tit. è in fran-

cese, è indicata la Lit. Veneta e l'edit. è indicato in calce a destra. Tanto il tit. generale *Venezia*, che è sopra, come i tit. speciali (essi pure in ital.) sono in caratteri lapidari vuoti. 165×225. Rilevasi la solita franchezza di disegnatore ed abilità di litografo che rende gustosi anche modesti ricordi turistici come questo. La serie venne posta in commercio con un front. lit. adorno di una vedutina del Bacino di S. Marco con il tit.: SOUVENIR / DE / VENICE / PEINT PAR CANALETTO, LIT. PAR P. CHEVALIER / ON VEND CHEZ JOS. A. HABNIT EDIT. ET PROPRI. MARCHAND D'OBJETS D'ARTS, PLACE S. MARC / PROCURATIE VECCHIE / N. 102. È evidente che trattasi di frontespizio di un'altra raccolta usata per bassa economia.

ELENCO DELLE TAVOLE

1) Piazza di San Marco. - 2) Basilica di S. Marco. - 3) Interno della Basilica di S. Marco. - 4) Venice [Il Molo]. - 5) Venice [Riva degli Schiavoni]. - 6) Piazzetta di S. Marco, verso S. Giorgio Maggiore. - 7) Piazzetta di S. Marco. - 8) Corte del Palazzo Ducale. - 9) Sala del Maggior Consiglio nel Palazzo Ducale. - 10) Il Molo. - 11) Ponte dei Sospiri. - 12) Riva degli Schiavoni. Albergo Reale Danieli. - 13) Ingresso del Gran Canale. - 14) Palazzo Cà Foscari, Canal Grande. - 15) Il Ponte del Rialto. - 16) Palazzo Cà Doro - Canal Grande. - 17) Palazzo Vendramin, di Proprietà S. A. R. la Signora Duchessa di Berri. - 18) Ingresso dell'Arsenale. - 19) Chiesa di San Giovanni e Paolo. - 20) Isola di San Giorgio Maggiore.

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano.

24

1863

VENEZIA / MONUMENTALE PITTORESCA. / PARTE SECONDA: I TEMPLI PIÙ RAGGUARDEVOLI / CON ILLUSTRAZIONE ITALIANO-FRANCESE / DISEGNATI IN LITOGRAFIA / DA GIO. BATTA CECCHINI / ESEGUITI A DUE TINTE / PUBBLICATI DAL PREMIATO LITOGRAFO E NEGOZIANTE DI STAMPE / GIUSEPPE KIER / VENEZIA / PRESSO L'EDITORE PIAZZA S. MARCO N. 117. Così sulla copertina edit., a caratteri lit. Sul front. lit.: VENEZIA / MONUMENTALE PITTORESCA / PARTE SECONDA. / I TEMPLI. // VENEZIA / GIUSEPPE KIER, EDITORE, PIAZZA S. MARCO N. 117 / PREM. LIT.

58



Fig. 13 - Venezia. Interno della Chiesa di S. Stefano. 1846. (n. 24/26).

KIER. In - 4° oblungo, detto front., pagg. 120, tavv. 60 num. Compare anche con un altro front. che probabilmente è quello definitivo: « VENEZIA / MONUMENTALE E PITTORESCA / PARTE 2da / LE CHIESE. / VENEZIA GIUSEPPE KIER EDIT. E PROP.O PIAZZA S. MARCO N. 114. AGOSTO 1863. PR. LIT. KIER IMP. ». Tit. entro contorno ornamentale. Lit. su fondo.

Effettivamente solo le prime 14 tavv. sono del *Cecchini*: le altre sono di *Marco Moro*. Sotto l'orlo delle ved. a sinistra, il nome del litografo, a destra: *Venezia Pr. Lit. Kier*. Sopra, il tit. generale *Venezia*; tanto questo titolo come quelli speciali sono in caratteri a bastoncino e sono stampati nello stesso inchiostro che forma il fondo della ved. Sotto il tit.: *Venezia G. Kier Edit. Piazza S. Marco N° 117.* e dalla tav. 27: *Michele Kier Editore Merceria dell'Orologio N° 263.* Più sotto il num. della tav. Alcune tavv. sono datate 1855-62. Ved. circondate da una cornice stampata nella stessa tinta del fondo della ved. e formata da un filetto grosso e da un filetto piccolo che s'incrociano agli angoli. Circa 290×380 o 380×280. Disegno franco e sciolto che rende bene le caratteristiche del monumento; migliori le ved. del *Cecchini*. *Cicogna*, n. 4584. (Fig. 13).

ELENCO DELLE TAVOLE DI MARCO MORO

Da Tavola 15) *Santa Maria di Nazareth* [Esterno]. - 16) *Santa Maria di Nazareth* [Interno]. - 17) *S. Zaccaria* [Esterno]. - 18) *S. Zaccaria* [Interno]. - 19) *S. Giorgio Maggiore* [Esterno]. - 20) *S. Giorgio Maggiore* [Interno]. - 21) *S.S. Redentore* [Esterno]. - 22) *S.S. Redentore* [Interno]. - 23) *Santa Maria dei Miracoli* [Esterno]. - 24) *Santa Maria dei Miracoli* [Interno]. - 25) *S. Stefano* [Esterno]. - 26) *S. Stefano* [Interno]. - 27) *SS. Simeone e Giuda* [Esterno]. - 28) *S.ta Lucia*. - 29) *S. Giuliano*. - 30) *S. Nicolò del Lido*. - 31) *S. Giuseppe di Castello*. - 32) *S. Michele di Murano*. - 33) *S. Giorgio dei Greci*. - 34) *S. Nicolò da Tolentino*. - 35) *S. Francesco della Vigna*. - 36) *Santa Maria della Pietà*. - 37) *Santa Maria in Torcello*. - 38) *Santa Maria e Donato in Murano*. - 39) *San Faustino*. - 40) *Santa Maria delle Zitelle*. - 41) *S.S. Salvatore*. - 42) *Santa Maria Mater Domini*. - 43) *S. Lazzaro dei Mendicanti*. - 44) *S. Geremia*. - 45) *S. Maria del Rosario*. - 46) *S. Lorenzo*. - 47) *S. Maurizio* [Esterno]. - 48) *Interno di S. Maurizio*. - 49) *I Gesuiti*. - 50) *S. Giovanni Grisostomo*. - 51) *S. Moisè*. - 52) *Santa Maria del Pianto*. - 53) *S. Nicolò dei Mendicanti*. - 54) *S. Barnaba*. - 55) *S. Sebastiano*. - 56) *Santa Fosca di Torcello*. - 57) *Santa Maria del Giglio*. - 58) *S. Gio-*

vanni Battista in Bragora. - 59) *S.M. Gloriosa dei Frari* [Esterno]. - 60) *S.M. Gloriosa dei Frari* [Interno].

Biblioteca Querini Stampalia, Venezia. Biblioteca del Museo Correr, Venezia.

25

1866

ZANETTI, VINCENZO. GUIDA DI MURANO E DELLE CELEBRI SUE FORNACI VETRARIE CORREDATA DI NOTE STORICHE ARTISTICHE, BIOGRAFICHE, CRONOLOGICHE E CON TAVOLE PROSPETTICHE. OPERA DELL'AB. VINCENZO ZANETTI... Venezia, Stabilimento tipografico Antonelli, MDCCCLXVI. In - 16°, c. 4 nn. (c. bianca, front. e dedica), pagg. XIII, 416, tav. con panorama rip., tavv. 4 nn. con ved.

Il panorama è dis. dal Moro e stampato dalla *Lit. Antonelli*. Le vedute, pure in litografia, sono anonime e povere di disegno e di toni. Tit. in carattere rotondo. Panorama, 240×370; ved., circa 105×143. Più tardi venne pubblicato un vol. di *Correzioni...* senza tavole.

ELENCO DELLE TAVOLE

1) *Panorama di Murano veduto dal Campanile di S.M. degli Angeli* (tav. ripiegata). - 2) *Palazzo da Mula ora Barbini*. - 3) *Palazzo Vescovile oggi Municipio e Museo Civico*. - 4) *Basilica di S.S. Maria e Donato*. - 5) *Canal Grande veduto da Palazzo Cappello*.

Biblioteca del Museo Correr, Venezia.

26

1870 c.

RICORDO DI FIRENZE / VEDUTE LITOGRAFATE / DA MARCO MORO. // FIRENZE s. n. edit., circa 1870. In - 8° oblungo; front. tip., tavv. 25 n.n. Nella stessa tinta che fa da sfondo al dis. litografico sono stampati la riga che incornicia la ved., il tit., le indicazioni dell'autore e della *Prem. Lit. Kirchmayr Venezia*. Con indicazioni, in corrispondenza alle relative opere, dei nomi degli architetti e delle date. Circa 205×260. Lit. abbozzate alla lesta.

ELENCO DELLE TAVOLE

1) Arco Trionfale a Porta S. Gallo. - 2) Via S. Gallo. - 3) Via Cavour. - 4) Piazza del Duomo. - 5) Via Calzajoli. - 6) Piazza della Signoria. - 7) Portico Uffizi. - 8) Veduta del Ponte Vecchio. - 9) Palazzo Reale già Pitti. - 10) Giardino Reale già Boboli. - 11) Ponte S. Trinità. - 12) Piazza S. Trinità. - 13) Chiesa S. Gaetano. - 14) Piazza S. Maria Novella. - 15) Cappella dei Medici. - 16) Piazza dell'Indipendenza 1845 / Metri 40.853. - 17) Piazza S. Marco. - 18) Portico della S.S. Annunziata / Giovanni Caggini in continuazione della Edicola di Giuliano da S. Gallo. - 19) Via S. Sebastiano. - 20) Piazza Massimo d'Azeglio. - 21) R. Arcispedale di S. Maria Nuova. - 22) Piazza S. Croce. - 23) Museo Nazionale. - 24) Chiesa S. Firenze. - 25) Corso Vittorio Emanuele.

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano.

27

1876

DAL PIAVE AL BRENTA / DESCRIZIONE ED ILLUSTRAZIONE / DEL / FELTRINO. / PREMIATA DITTA SOCIALE PANFILO CASTALDI / EDITRICE / DISEGNI DI M. MORO / FELTRE 1876. In - folio oblungo; front. con cornice ornata di stemma e di tre vedutine. Segue altro front.: DAL PIAVE AL BRENTA / DESCRIZIONE ED ILLUSTRAZIONE / DEL / FELTRINO. 1 c. con l'introduzione, tavv. 44 nn., ognuna seguita da 1 c. di testo illustrativo.

Vedute litografiche su fondo; sotto l'orlo: M. Moro dis. - Premiata Lit. Kirchmayr, Venezia. Sopra, il nome della località, sotto, il tit. speciale, l'uno e l'altro in caratteri lapidari vuoti. Circa 230x345. Località ben caratterizzate; disegno litografico con gradazioni smorzate e un po' monotone, quasi imitanti l'uniforme tonalità della fotografia. (Figg. 14, 15 e 16).

ELENCO DELLE TAVOLE

1) Feltre - Panorama. - 2) Feltre - Piazza Maggiore. - 3) Feltre - Istituto Civico. - 4) Feltre - Teatro. - 5) Feltre - Abside della Cattedrale e Cappella del Rosario. - 6) Feltre - Ospedale Civico. - 7) Feltre - Porta Castaldi. - 8) Feltre - Ponte delle Texze e Lanificio. - 9) Feltre - Campo Giorgio. - 10) Feltre - Contrada Mezzaterra. - 11) Feltre - Porta Oria.

62

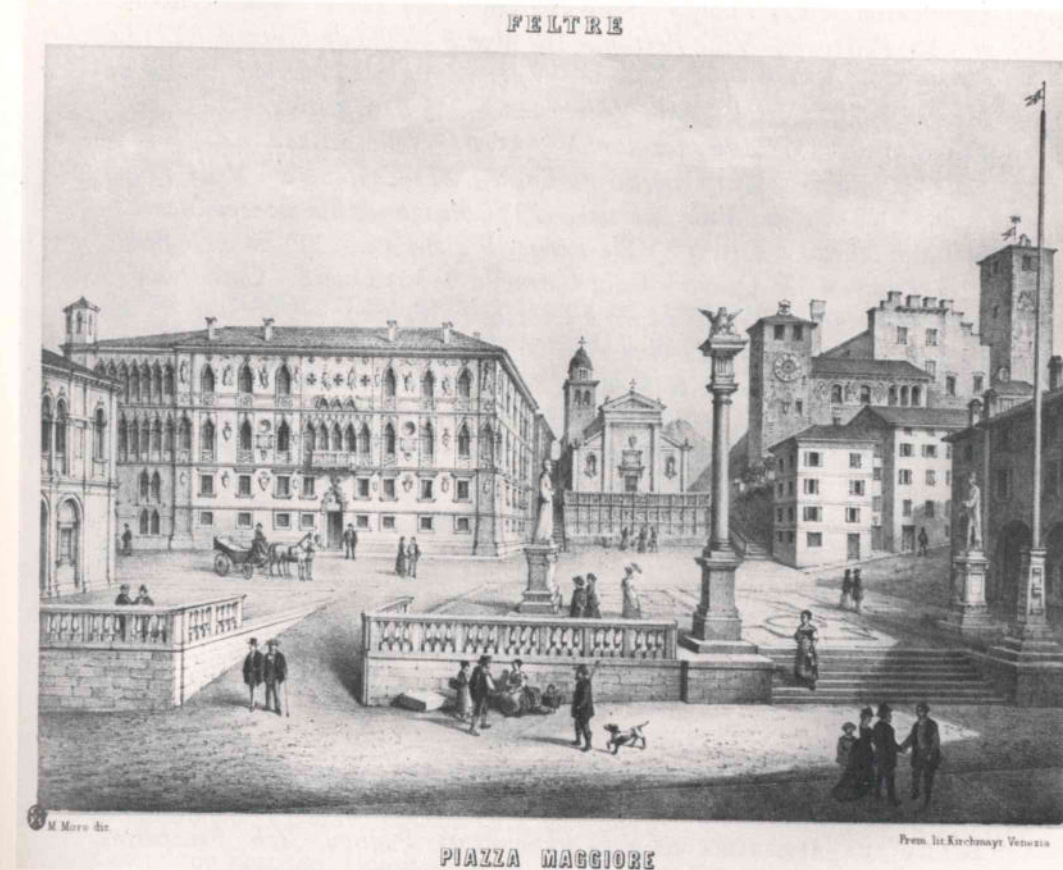


FIG. 14 - Feltre. Piazza Maggiore. 1876. (n. 27/2).

PER
1

COMUNE DI MILANO



Raccolta delle Stampe A. Bertarelli
Raccolte di Arte Applicata
Museo degli Strumenti Musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. V - Anno IV

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1977

12) *Lentiai*. - 13) *Villaga* - *Villa Berton*. - 14) *Tomo* - *Villa Guarnieri*. - 15) *Pedevena* - *Villa Berton*. - 16) *Menin* - *Villa de Mezzan*. - 17) *Le Case* - *Villa Bellati*. - 18) *Dussan* - *Villa Alvisi*. - 19) *Grum* - *Villa de Mezzan*. - 20) *Cassol* - *Villa Villabruna*. - 21) *S. Giustina*. - 22) *Cart* - *Villa Zasio*. - 23) *Cesio Maggiore*. - 24) *Cart* - *Villa Rosada*. - 25) *Bivai* - *Villa Avogadro*. - 26) *Castello di Lusa*. - 27) *Centenere* - *Villa Zugni Tauro*. - 28) *Telva* - *Villa Marsiai*. - 29) *Colvago* - *Villa Bonsembiante*. - 30) *Montebello e Tossui* - *Ville Petricelli e Bellati*. - 31) *Fener* - *Ponte su Tegozzo*. - 32) *Quero* - *Villa Carniello*. - 33) *Quero* - *Castelnovo*. - 34) *Monastero de S.S. Vittore e Corona [a Feltre]*. - 35) *Cart* - *Villa Bellati*. - 36) *Arsi* - *Villa Guarnieri*. - 37) *Primolano* - *Salita a Fastro*. - 38) *Fonzaso* - *Ponte della Serra*. - 39) *Fonzaso* - *Panorama*. - 40) *Fonzaso* - *Piazza Municipale*. - 41) *Fonzaso* - *Casa Sarnthein*. - 42) *Vedana Antico Monastero*. - 43) *Strada di Primiero* - *Castello di Schener*. - 44) *Topografia del Territorio di Feltre*.
Biblioteca Civica, Treviso.

28

1881

D.C. PEDROCCHI IL CAFFÈ PEDROCCHI. MEMORIE EDITE ED INEDITE RACCOLTE E PUBBLICATE IN OCCASIONE DEL CINQUANTESIMO ANNIVERSARIO DELLA SUA APERTURA DA D.C. PEDROCCHI. *Padova, Stab. Prosperini*, 1881. In-8°; pagg. 4 nn., 116, tavv. 7 nn.
Una tav. con tre ritratti, tre ved. esterne del caffè e tre planimetrie. Litografie su fondo. Le ved. sono dis. da *Marco Moro* e stampate dallo *Stab. Prosperini*. La tav. coi ritratti è dis. da *G. Manzoni*. Ved. circa 125×180.

ELENCO DELLE TAVOLE

Antiporta) *Ritratti di A. Pedrocchi, D. Franceschini e G. Jappelli*. - 1) *Caffè Pedrocchi / Prospetto a Settentrione*. - 2) *Caffè Pedrocchi / Prospetto a Mezzogiorno*. - 3) *Caffè Pedrocchi / Prospetto del Ristorante*. - 4) *Planimetria / Dell'Isola Pedrocchi anteriormente / all'erezione dell'attuale / Stabilimento*. - 5) *Incografia del Caffè Pedrocchi / Piano terreno*. - 6) *Incografia del Caffè Pedrocchi / Piano superiore*.
Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano.

64

PARTE SECONDA: TAVOLE SCIOLTE E SERIE FRAMMENTARIE

29

1841

PRIMI ESPERIMENTI DELLA LITOGRAFIA DI LUIGI BERLETTI E COMP.

Foglio con quattro vignette numerate da 1 a 4.

Udine 1 Marzo 1841. M. Moro ed O. Codecasa dis.

Le vignette rappresentano: 1) Capra e capretto. - 2) Casa alpestre e ponte. - 3) Scena storica di gusto romantico. - 4) Due giovani donne eleganti e piccola bimba.

Nell'Album Campionario della Litografia Berletti.

Collezione Perusini, Udine.

30

1841 c.

AI CONFRATELLI DELLA S.S. ANNUNZIATA IN PALMA. L'Annunciazione. *M. Moro dis. - Udine, Lit. Berletti. C. 1841.*

Collezione Perusini, Udine.

31

1841 c.

[ALLEGORIA DELL'ABBONDANZA.]

A destra il panorama di Udine, sotto 4 versi: «*Io che sola di dovizia / Fonte sono al patrio suol / Vengo a sparger la letizia / Del nuov'anno al primo sol...*» Fra i versi: *La Litografia Berletti e C. - M. Moro dis. C. 1841. 133×175.*

Nell'Album Campionario della Litografia Berletti.

Collezione Perusini, Udine.

65

32

1841 c.

Ritratto di: AUGUSTO LANCETTI.

A mezzo busto di fronte.

M. Moro dis. - Udine Lit. L. Berletti e C. C. 1841. 149×125.

Nell'Album Campionario della Litografia Berletti.
Collezione Perusini, Udine.

33

1842

[VEDUTE DI PADOVA]

1) INTERNO DEL GIARDINO TREVES. - 2) VEDUTA A LEVANTE DELLA CHIESA DEL CARMINE. - 3) FACCIATA A MEZZOGIORNO DELL'OSPITALE CIVILE. - 4) OSSERVATORIO ASTRONOMICO. - 5) PIAZZA DELL'ERBE. - 6) S. GIUSTINA. - 7) BASILICA DI S. ANTONIO. - 8) STABILIMENTO PEDROCCHI.
M. Moro dis. - Prem. Lit.ia Antonelli - Editore Dom. Battarin 1842.
In alto: Padova. Su alcune tavv.: Prem. Lit. Veneta - Padova presso gli Editori D. Battarin O. Codecasa 1842. Incorniciate da triplice filetto che s'incrocia agli angoli. Sono state edite in occasione del Congresso degli Scienziati che si tenne a Padova nel 1842, ed offerte in omaggio ai partecipanti. 265×335.

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano. Biblioteca di Brera, Milano.
Biblioteca Civica, Padova.

34

1842 c.

PADOVA. Veduta panoramica.

M. Moro dis. dal vero - Prem.a Lit. Kirchmayr - Battarin Domenico Editore in Padova D.D.D.

Al centro piccola veduta in tondo: «Veduta dell'Osservatorio Astronomico». c. 1842. 208×848.
Biblioteca Civica, Padova.

66

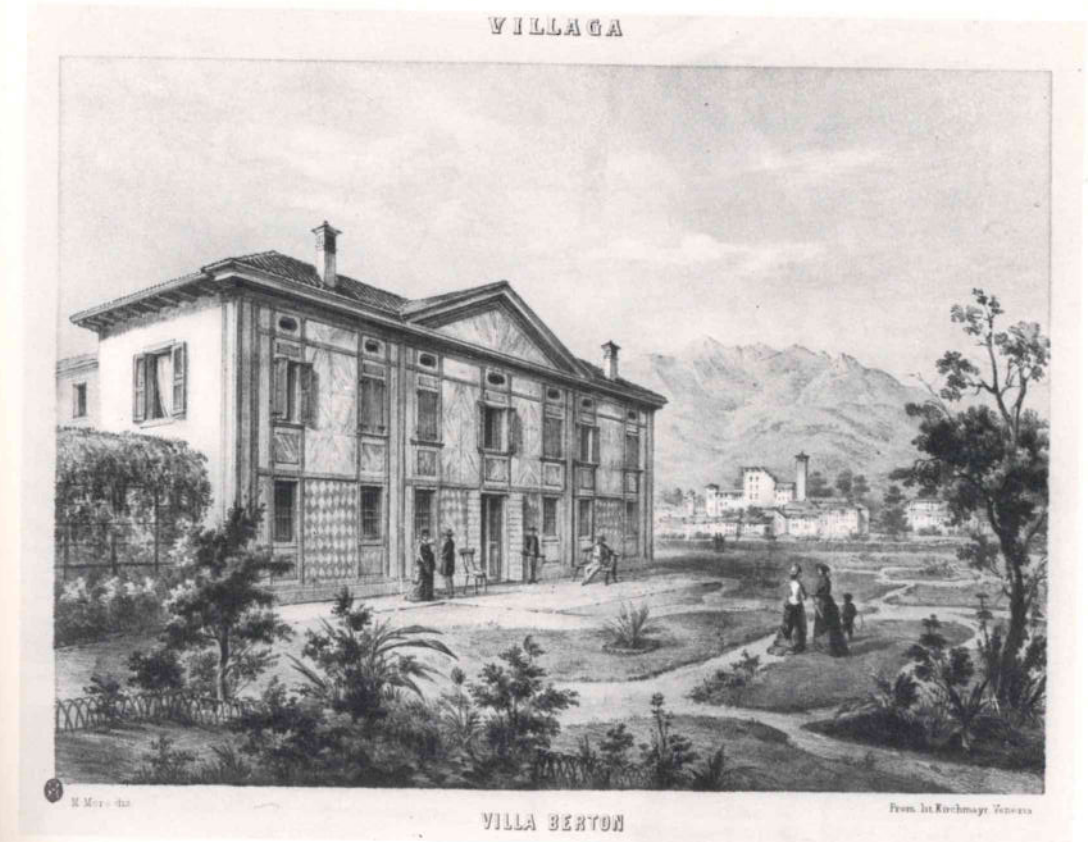


FIG. 15 - Villaga, Villa Berton. Facciata verso il giardino. 1876. (n. 27/13).

35

1842 c.

ANFITEATRO di Verona.
M. Moro dis. - Lit. Kirchmayr in Venezia - Domenico Battarin Edit. e in Padova. In alto, tit. generale: Verona. Ved. circondata da due filetti con ornato agli angoli. C. 1842. 240×280.
 Biblioteca di Brera, Milano.

36

1842 c.

PONTE DI CASTEL VECCHIO di Verona.
M. Moro dis. - Lit. Kirchmayr in Venezia - Domenico Battarin Edit. e in Padova. In alto, tit. generale: Verona. Ved. circondata da tre filetti, con ornato agli angoli. C. 1842. 240×380.
 Biblioteca di Brera, Milano.

37

1842 e 1843

1) MONUMENTO DELLA PACE DI CAMPOFORMIDO / IN UDINE. *M. Moro 1843 - Lit. Berletti.* - 2) CHIESA DI S. ANTONIO DEL VESCOVADO / IN UDINE. *M. Moro 1842 - Serie di due tavole.*
 Circondate da due filetti con motivo ornamentale agli angoli. 280×210.
 Museo Civico, Udine. Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano. Biblioteca di Brera, Milano.

38

1843

VEDUTA GENERALE DEL CIMITERO e VEDUTA INTERNA DEL CIMITERO DI VERONA.

68



FIG. 16 - Bivai. Villa Avogadro. 1876. (n. 27/25).

Kikinger Giuseppe dis.o dal vero - Marco Moro Lit.o 1843 Lit.ia Kirchmayr Venezia. In alto, tit. generale: *Verona.* Ved. circondate da due filetti con ornato agli angoli. 220×310.

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano. Biblioteca di Brera, Milano.

39

1843

LA PIAZZA S. MARCO ILLUMINATA A GAS. / AL NOB. CONTE / GIOVANNI CORRER / ... PODESTÀ DELLA R. CITTÀ DI VENEZIA ... / GIUS. KIER D.D.D.

In alto, tit. generale: *Venezia.* - *M. Moro dis. Venezia Lit. Kier - Venezia Giuseppe Kier Editore Piazza S. Marco N. 117.* Ved. circondata da due filetti con motivo ornamentale agli angoli. 295×347. L'illuminazione a gas della Piazza ebbe luogo sabato 9 agosto 1843, per festeggiare l'introduzione del gas nella città.

Cicogna, n. 5650 e 5651.

Biblioteca di Brera, Milano.

40

1844

1) LE LORO MAESTÀ NEL TERGESTEO / IL 6 SETTEMBRE. - 2) IL TEATRO MAURONER / LA SERA DEL 15 SETTEMBRE.

I titoli si ripetono in tedesco.

Cesare Dell'Acqua [Giuseppe Rieger] trasse dal vero - Marco Moro dis. Edit. e propr. la Tip. del Lloyd austr. Lit. Linassi e C. in Trieste. Circondate da cornice ornamentale. 225×285.

Tavole del volume: FERDINANDO I E MARIA ANNA CAROLINA NEL LITORALE IN SETTEMBRE 1844, TRIESTE I. PAPSCH E C. TIPOGRAFI DEL LLOYD AUSTRIACO, 1845. (Fig. 17).

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano. Biblioteca del Museo di S. Giusto, Trieste.

70



Fig. 17 - Trieste. Interno del Teatro Mauroner addobbato ed illuminato per ricevere l'Imperatore Ferdinando I. 1844. (n. 40/2).

41

1844

PIANTA DELLA REGIA CITTÀ DI VICENZA ARRICCHITA DI NOZIONI STORICO-STATISTICHE DA ETTORE CAV. LANZANI CON VARIE VEDUTE E PROSPETTIVE DEI PRINCIPALI FABBRICATI DISEGNATE DA GIO. BATTÀ CALDERARI UMILIATA AL ... SIGNOR GAETANO COSTANTINI ASSESSORE MUNICIPALE DELLA REGIA CITTÀ DI VICENZA ANNO 1844.

M. Moro lit.o - Lit. Kier Venezia - Ant. Dalla Meschia Edit. e Propr. in Venezia.

La pianta è circondata dalle seguenti vedute:

- 1) *Veduta panoramica della R. Città di Venezia.* - 2) *Piazza dei Signori.* - 3) *Spaccato del Teatro Olimpico.* - 4) *Palazzo Porto Colleoni - Palazzo Valmarana.* - 5) *Palazzo Porto Loggia Salvi.* - 6) *Piazza e Tempio di S. Lorenzo.* - 7) *Piazza dell'Isola.* - 8) *Rotonda Capra - Palazzo Bonin.* - 9) *Palazzo Trissino - Palazzo Trissino dal Velo d'Oro.* - 10) *Palazzo Loschi - Arco delle Scalette.* - 11) *Villa Rambaldo a S. Margherita.*

Incorniciata da due filetti. 530×663.

Biblioteca Civica, Vicenza. Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano.

42

1845

- 1) PALAZZO COMUNALE DI PORDENONE. - 2) PIAZZA DI S. VITO DEL TAGLIAMENTO.

Serie di due tavole.

M. Moro dis. - L. Coleoni Imp. lit. - Lit. Berletti 1845.

In alto: *Friuli.* Incorniciate da un filetto. 184×260.

Museo Civico, Udine.

43

1845 c.

SOUVENIR DE VENISE / PAR / JEAN PIVIDOR, VENISE / CHEZ JOSEPH KIER EDITEUR LITHOGRAPHE, PLACE S. MARC / N. 117.

72

Abbiamo rintracciato solo una spezzatura dell'opera. Il tit. di ciascuna tav. si ripete in francese. Alcune tavv. sono litografate da M. Moro. *G. Pividor [M. Moro] dis. - Lit. Kier Venezia G. Kier Editore Piazza S. Marco N. 117.* In alto tit. generale: *Venezia.* Tavv. circondate da due filetti, con ornato agli angoli. C. 1845. 208×318.

ELENCO DELLE TAVOLE DEL MORO

- 1) *Canal Grande / Palazzo Vendramin Calergi.* - 2) *Palazzo Foscari.* Probabilmente è l'opera indicata dal Cicogna al n. 4578: « Collezione di 12 Vedute in-folio litog. da G. Pividor e M. Moro. Venezia, 1845, Editore Kier ».

Biblioteca di Brera, Milano (spezzatura).

44

1845 c.

R. CAPPELLA DI PALERMO / A S.E. CONTE ETTORE LUCCHESI PALLI / DEI PRINCIPI DI CAMPOFRANCO / VINCENZO ABBATI D.D.D.

V. Abbati dip. - Venezia Pr. Lit. Kier. - M. Moro dis.

L'originale esiste nella Galleria di S.A.R. La Duchessa di Berry.

Lit. su fondo - Ved. circondata da 4 filetti. C. 1845. 550×419.

Biblioteca di Brera, Milano.

45

1845 c.

PALAZZO DUCALE, a Venezia. Il tit. si ripete in francese.

M. Moro dis. - Venezia - Lit. G. Kier - Venise Jos. Kier, Edit. Place St. Marc N. 117 - N. 1.

Ved. circondata da tre filetti dei quali i due esterni formano ornato agli angoli. C. 1845. 250×345.

Biblioteca di Brera, Milano.

73

1845 c.

PIAZZETTA S. MARCO, a Venezia. Il tit. si ripete in francese.
M. Moro dis. - Lit. Kier - Venezia Giuseppe Kier, Editore, Piazza S. Marco N. 117. In alto, tit. generale: Venezia. C. 1845. 215×350.
 Biblioteca di Brera, Milano.

1846 c.

GRAN PONTE SULLA VENETA LAGUNA COMPOSTO DI 222 ARCADE. Il tit. si ripete in franc. Ponte della Ferrovia, inaugurato l'11 gennaio 1846.
M. Moro dis. - Lit. Kier - Venise Joseph Kier Editeur. Lit. su fondo. Circondata da un filetto con ornati agli angoli. C. 1846. 250×335.
 Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano. Biblioteca di Brera, Milano.

1847

[Palazzo Giovanelli a Venezia]:

1) AL NOBILE SIG. CO. ANDREA GIOVANELLI PRESIDENTE DEL IX CONGRESSO DEGLI SCIENZIATI IN VENEZIA L'ANNO 1847 / QUESTA PROSPETTIVA ESTERNA DEL DI LUI PALAZZO CON OPPORTUNE RIFORME ORA RICOSTRUTTA COGLI APPARTAMENTI RICCAMENTE DECORATI / A STUDIO DELL'ARCHITETTO SIG. R. GIO. BATTA MEDUNA / IN ATTESTATO DI SINCERA AMMIRAZIONE CONSACRA / GIUSEPPE ZANETTI DISEGNATORE DELL'IMP. REGIA DIREZIONE GENERALE DELLE PUBBLICHE COSTRUZIONI.
 2) AL NOBILE SIG. CO. ANDREA GIOVANELLI... QUESTA PROSPETTIVA INTERNA DEL RIPIANO DELLA SCALA PRINCIPALE DEL DI LUI PALAZZO RICCAMENTE COSTRUTTA DALL'ARCHITETTO GIO. BATTA MEDUNA...
M. Moro dis. - Lit. Brizeghel Dir. da Carlo Campanato in Venezia. Lit. su fondo che costituisce anche il duplice filetto, con motivo ornamentale agli angoli. 375×278.

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli (solamente la tav. 2^a), Milano. Biblioteca di Brera, Milano.

1848 e 1849

[I DIFENSORI DI VENEZIA PER DANNEGGIARE LA FLOTTA NEMICA NEL LITORALE COSTRUISCONO BATTELLI INCENDIARI DETTI BRULOTTI. UNO DI QUESTI / NEL LUGLIO 1848 SI SPINGE SOTTO ALLA FREGATA AUSTRIACA VENERE ED EPLODE COL SACRIFICIO DEL MARINAIO GIOVANNI BALLARIN DA CHIOGGIA / ARSO NELL'ARDITA IMPRESA. 1848].
 Titolo manoscritto. Lit. smarginata. 515×630.

FESTNAHME VON 162 ITALIENISCHEN INSURGENTEN LEGION GARIBALDI - MANARA IN DEN GEWASSERN DER PUNTA MAISTRA AM 3 AUGUST NACHTS DURCH DEN K.K. BRICK ORESTES COMAND^T « SCHIFFSLIENT » JOH^N. SCOPNICH / GEWIDMET / MIT ALLER HOCHACHTUNG S.E. DEM HERRN GENERAL DER CAVALLERIE RITTER VON GORZKOWSKY CIVIL UND MILITAIR GOUVERNEUR VON VENEDIG, K.K. WIRKLICHER GEHEIMER RATH...

Cattura di 162 insorti italiani della Legione Garibaldi Manara la notte del 3 agosto 1849 fatta dal Comandante dell'I.R. Brick Oreste, Tenente di Marina Giovanni Scopnich, dedicata al Generale Von Gorzkowsky.
M. Moro dis. - C. Campanato inv. - Venezia, Lit. C. Brizeghel.

Entrambe su fondo azzurro. Eseguite dopo la rioccupazione austriaca di Venezia. 500×631.¹⁶

Museo del Risorgimento Villa Guiccioli, Vicenza.

1850

IL CIMITERO DI FERRARA. Il tit. si ripete in francese.

Tosi dis. M. Moro lit. Venezia. Lit.ia Kier, marzo 1853. - Ferrara, presso Abramo Servadio Editore, 1853.

Lit. su fondo che costituisce un duplice filetto che s'intreccia agli angoli. 229×290.

Tav. del volume: ALBUM ESTENSE CON DISEGNI ORIGINALI DEI RINOMATI ARTISTI G. COEN, C. GRAND DIDIER E M. DOYEN. FERRARA, A. SERVADIO 1850, p. 150.

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano.

1850 c.

[VEDUTE DI ALESSANDRIA D'EGITTO]:

- 1) ALESSANDRIA DI EGITTO / HAMUD ELSAVARY - COLONNA DI POMPEO.
- 2) ALESSANDRIA DI EGITTO / CIAMEH EL-NABI DANIAL-MOSCHEA DI DANIELE.
- 3) ALESSANDRIA DI EGITTO / BORCH EL-ZEFER - CASTELLO DI ZEFER.
- 4) ALESSANDRIA DI EGITTO / CHEMISSSET EL EFFERANC - TEMPIO CATTOLICO.
- 5) ALESSANDRIA DI EGITTO / CIAMEH EL - SCIEK IBRAHIM PASCIA - MOSCHEA DEL SCHIEK IBRAHIM PASCIA.
- 6) ALESSANDRIA DI EGITTO / MÈSSALET FARHOM-OBELISCO DI CLEOPATRA.

Serie di sei tavole.

I. e G. Fratelli De Andrea trassero dal vero - M. Moro Litografò - impressa nella Litog. di G. Brizeghel, diretta da C. Campanato, Venezia. C. 1850.

Lit. su fondo. Ved. circondate da 4 filetti che formano ornato agli angoli e a metà. 390×272.

Biblioteca di Brera, Milano.

1850 c.

GRANDIOSO MANICOMIO FEMMINILE DI S. CLEMENTE [Isola di S. Clemente a Venezia].

A. Seguso dis. - M. Moro litogr. - R. Prem. Lit. C. Bianchi.

Lit. su fondo - C. 1850.

[Stampa piegata, evidentemente fa parte di un libro].

Il fondo costituisce il filetto di contorno, che s'incrocia agli angoli. 153×377.

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano.

1850 c.

- 1) IL DUOMO DI MILANO.
- 2) PALAZZO VENDRAMIN CALERGI / ORA DI S.A. LA DUCHESSA DI BERRY.
- 3) BASILICA DI S. MARCO.
- 4) PIAZZA S. MARCO.
- 5) S. GIORGIO MAGGIORE.
- 6) PORTO DI VENEZIA.
- 7) PORTICI DEL PALAZZO DUCALE.
- 8) PONTE DI RIALTO.

Il Tit. si ripete in francese. Serie di otto tavole.

M. Moro dis. Lit. Kirchmayr - Venezia presso l'Editore Paolo Ripamonti Carpano Piazza S. Marco n. 90-91 - Milano nella Galleria De Cristoforis n. 18, 19 e 20 - In alto tit. generale: Venezia.

Lit. su fondo circondata da un filetto, con motivo ornamentale agli angoli e a metà. C. 1850. 230×330.

Biblioteca di Brera, Milano.

1850 c.

MÔLE DE LA PLACE S.t MARC À VENISE.

M. Moro dis. - Jean Brizeghel Editeur, Mercerie de l'Horloge n° 225 - Litographie Brizeghel, dirigée par Joseph Hennert.

Lit. su fondo azzurro con effetto notturno. Circondata da due filetti. C. 1850. 340×445.

Biblioteca di Brera, Milano.

1850 c.

[VEDUTE DI VENEZIA]

- 1) CORTE DEL PALAZZO DUCALE.
- 2) CHIESA DI S.S. GIOV. E PAOLO.

- 3) PONTE SULLA LAGUNA.
- 4) CHIESA DELLA SALUTE.
- 5) S. GIORGIO MAGGIORE.
- 6) PIAZZA S. MARCO.

Serie di sei tavole.

Il tit. si ripete in franc. In alto tit. generale: *Venezia*.

M. Moro dis. - Lit. Kirchmayr - Venezia presso l'editore Paolo Ripamonti Carpano, Piazza S. Marco N° 90 e 91. - Milano nella Galleria de Cristoforis N° 18, 19 e 20. Ved. circondate da due filetti. Altre tavole della stessa serie sono litografate da Pividor. C. 1850. 219×285.

Biblioteca di Brera, Milano.

56

1850 c.

AUGUSTA. [Aosta]

M. Moro dis. - Lit. Kier. C. 1850. Lit. circondata da tre filetti. 175×220.

Biblioteca di Brera, Milano.

57

1850 c.

ANFITEATRO DI POLA.

M. Moro dis. - Lit. Kier. Lit. circondata da due filetti. C. 1850. 144×187.

Biblioteca di Brera, Milano.

58

1850 c.

PIAZZETTA S. MARCO.

PIAZZA S. MARCO.

Serie di due tavole.

In alto, tit. generale: *Venezia*.

78

M. Moro dis. - Prem. Lit. Kier - Venezia G. Kier Edit. Piazza S. Marco N. 117.

Lit. su fondo, che forma anche due filetti di cornice con arabesco agli angoli ed il titolo. C. 1850. 281×357.

Biblioteca di Brera, Milano.

59

1851

ARRIVO DI S.M.I.R.A. FRANCESCO GIUSEPPE 1° / IN VENEZIA IL 27 MARZO 1851 / A SUA ECCELLENZA IL CONTE GIOVANNI CORRER... PODESTÀ DI VENEZIA / DD / L'EDITORE.

Marco Moro disegnò e lit. - Lit. di P.o Ripamonti Carpano Edit. Lit. su fondo, che fa da filetto. 309×380.

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano.

60

dopo il 1851

TREVISO / ALL'EGREGIO ED ILLUSTRE 'SIGNORE...

Panorama di Treviso da S. Teonisto alla Stazione della Strada Ferrata. Tav. smarginata in alto ed in basso. In primo piano zona di verde e piante. Sulla strada ferrata sta passando il treno. Nel panorama si distinguono S. Nicolò, il campanile del Duomo e di S. Martino. Dopo il 1851. Entro due filetti che s'intrecciano agli angoli. 309×885.

Biblioteca Civica, Treviso.

61

1854

[PROGETTO DI TEMPIO VOTIVO]. Tavole 5 (Fig. 18).

1) PROSPETTIVA DEL TEMPIO VOTIVO / PROGETTO DI LORENZO ARMELIN DI CENEDA.

Marco Moro litogr. - Lit. Brizeghel diretta da C. Campanato - Venezia 1854.

79

Veduta circondata da tre filetti, il mediano più grosso, che s'intrecciano agli angoli.

2) SCENOGRAFIA.

Prospettiva schematica al tratto.

3) ORTOGRAFIA.

4) ICNOGRAFIA. TERRAZZE INFERIORI E SUPERIORI.

5) ICNOGRAFIA TERRENA E SUA SUPERIORE.

Scala metrica 40 = mm. 166.

Le tavole 2, 3, 4 e 5 sono tutte ugualmente sottoscritte: *Ceneda li 29 marzo 1854 / Lorenzo Armelin - Venezia Litografia Brizeghel*. Misure 630×480 circa - 470×390 circa.

È un progetto presentato probabilmente per un concorso, da Lorenzo Armelin. Non abbiamo però chiarito dove questo tempio avrebbe dovuto esser costruito e da chi fu indetto il Concorso. Rimane comunque interessante come esempio di architettura neo-gotica, in quel periodo molto di moda.

Civ. Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano.

62

PROSPETTO ESTERNO DELLA CASA DI EDUCAZIONE SUPERIORE MILITARE / IN SERRAVALLE.

Marco Moro dis. dal vero e lit. - Venezia Prem. Lit. Ripamonti e Carpano. Davanti alla facciata scorre il fiume; sulla facciata, l'indicazione della Scuola è scritta in tedesco. Sul fastigio: «*Franciscus Josephus I MDCCCLIV*».

Incorniciata da due filetti. 360×420.

Biblioteca Civica, Treviso.

63

1855

VENEZIA MONUMENTALE E PITTORESCA.

Due tavole con vedutine varie di chiese e palazzi, disposte in riquadri. Agli angoli rappresentazioni di venditori ambulanti e persone in costume della regione.

80

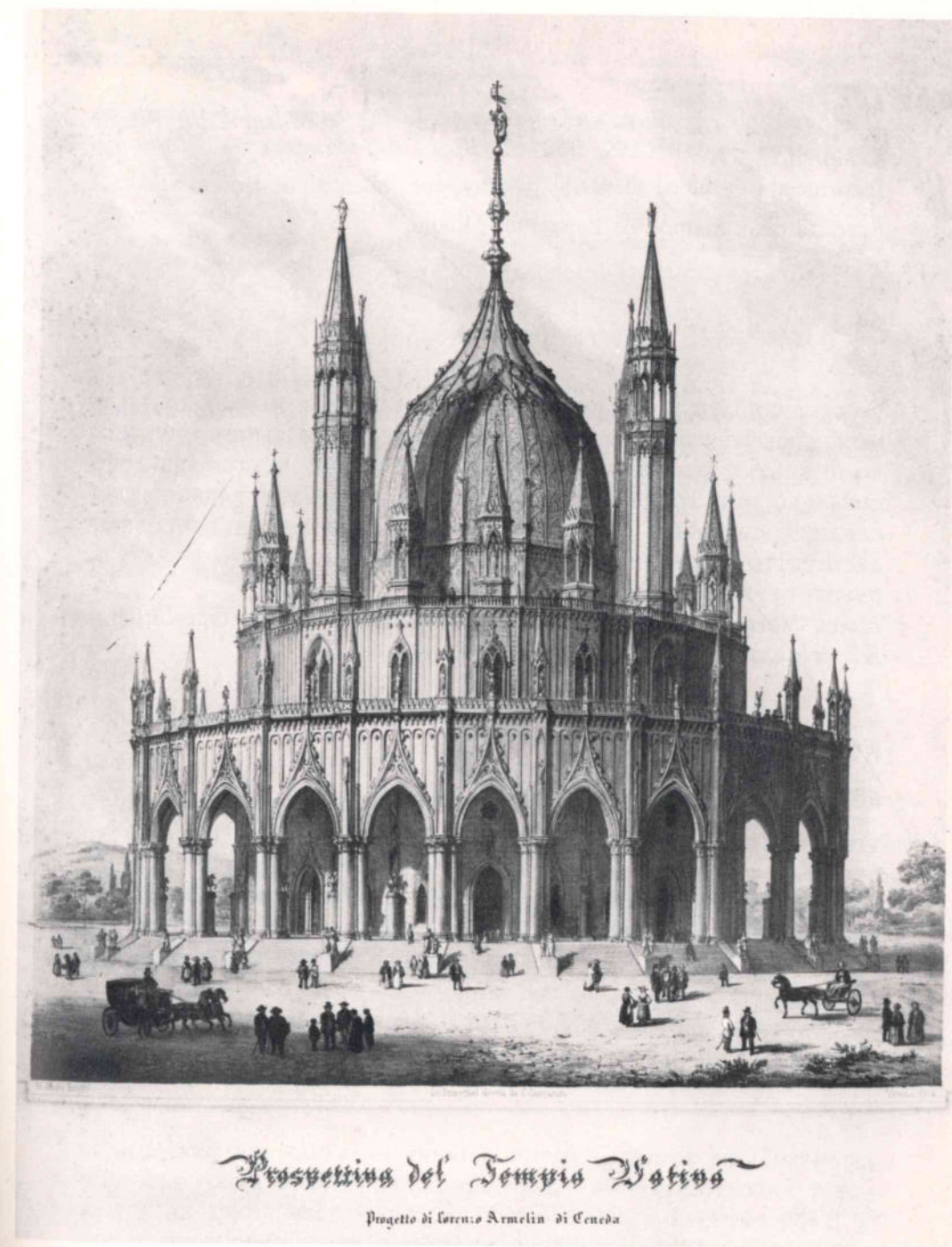


FIG. 18 - Prospettiva del Tempio Votivo su progetto di Lorenzo Armelin. 1854. (n. 61/1).

M. Moro dis. 1855 - Prem. Lit. Kirchmayr. - G. Milani Edit. Piazza S. Marco N. 77.

Incorniciata da filetti di vario spessore. Lit. col. 385×510.

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano.

64

1856

VILLAPICCOLA DI AURONZO / ALL'ILLUSTRISSIMO E REVERENDISSIMO MONSIGNOR (stemma vescovile) GIOVANNI CAVALIERE RENIER / VESCOVO DI FELTRE E DI BELLUNO / CHE NEL GIORNO 28 SETTEMBRE 1856 CONSACRÒ QUESTO TEMPIO DI S. LUCANO / ESSENDO PARROCO DON GABRIELE GREGORI / OPERA CLASSICA LODATISSIMA DELL'ILLUSTRE ARCHITETTO GIUSEPPE SEGUSINI / I PREPOSTI DI AURONZO GRATI E DEVOTI OFFRIVANO.

Marco Moro disegnò in pietra - I.R. Priv. Stabilimento Tipo-Litografico di Antonio Minelli in Rovigo, 1857. 490×320.¹⁷

65

1857

FILATURA MECCANICA, PONTE DI MEDUNA, TESSITURA MECCANICA, DUOMO, PANORAMA DI PORDENONE, PALAZZO COMUNALE, STAZIONE DELLA FERROVIA, PONTE DEL NONCELLO, TEATRO. ALL'ASSOCIAZIONE AGRARIA FRIULANA / PROMOTRICE DEL PATRIO BENE / I PORDENONESI ESULTANDO / OFFRONO / II^a RIUNIONE NEL MAGGIO 1857. Vedutine di Pordenone riunite su una tav.

M. Moro dis. - Venezia, p. Lit. Barozzi. Lit. su fondo. 378×411.

Museo Civico, Udine.

66

1860 c.

PANORAMA DI MANTOVA / ALLA ONOREVOLE / CAMERA DI COMMERCIO / DELLA R. CITTÀ DI MANTOVA / L'EDITORE GIO. BRIZEGHEL D.D.D.

82

M. Moro dis. - Venezia Lit. Brizeghel. Veduta circondata da due filetti, con motivo ornamentale agli angoli. C. 1860. 295×870.

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano.

67

1860 c.

CAPILETTERE / DISEGNATE / DA MARCO MORO / ED INCISE DA / A. MAGNARON. Tavole 3, dalla lettera A alla Z. Iniziali molto ornate, ma con gusto, Lit. Linassi e C. in Trieste. In: Magnaron Antonio, *Album de Calligraphie ou Collection complète de toutes les écritures usitées par les différentes Nations ... gravées et publiées par Antoine Magnaron ... Trieste*, circa 1860.

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano.

68

dopo il 1860

ESTERNO DEL PANTHEON / DA DESTINARSI A MONUMENTO DEGL'ILLUSTRI ITALIANI DOPO LA LIBERAZIONE D'ITALIA.

Angelo Sassella inventò - Lit. al S. Marco.

Marco Moro Lit. In alto: Tav. VIII.

Costruzione con elementi dei Templi romani e greci, sopra alta scalinata. Ved. circondata da tre filetti con ornato agli angoli. 240×285.

Biblioteca di Brera, Milano.

69

1865

MONUMENTO SUL LUOGO IN TREVISO DETTO IL PONTE DELL'IMPOSSIBILE ORA PONTE DI DANTE INDICATO NELLA DIVINA COMMEDIA / PARAD. C. IX «DOVE SILE E CAGNAN S'ACCOMPAGNA» ERRETTO [SIC] A SPESE DEL COMUNE, INAUGURATO IL 15 MAGGIO 1865 / VI CENTENARIO DELLA NASCITA DELL'ALTISSIMO POETA.

83

M. Moro dis. Venezia. Lit. Kirchmayr. Progettato ed eseguito dallo scultore Luigi Boro.

Sul ponte stanno transitando un carro di buoi ed una carrozza. Cornice con due filetti, uno sottile ed uno più grosso, che s'intrecciano agli angoli. 420×550.

Biblioteca Civica, Treviso.

70

1866

PROGETTO DI UN NUOVO PONTE DA ERIGERSI IN VENEZIA SUL CANAL GRANDE QUAL PATRIO MONUMENTO IN COMMEMORAZIONE DELLA LIBERAZIONE DEL VENETO 1866.

Concepito e disegnato da Bart.lo D.r Foratti - Delineato da M. Moro. - Pre.a Lit.a Kirchmayr Venezia.

Tavola di libro, probabilmente. Ponte di stile neo-gotico, a tre arcate. Incorniciata da due filetti. 480×749.

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano.

Sig.na Giannina Piamonte, Venezia.

71

1866

LE MARGAROTE DEI MUNICIPI DEL VENETO NEL SOLENNE INGRESSO DI S.M. IL RE D'ITALIA, VITTORIO EMANUELE II. VENEZIA 7 NOVEMBRE 1866.

Marco Moro Lit. - Venezia Premiata Lit. C. Bianchi 1866 - Ingegnere Federico Berchet. 242×340.

Biblioteca Civica, Padova.

72

1868

«IL CARNEVALE DI VENEZIA, 1868».

Venezia Pr. C. Bianchi Editore - M. Moro dis. Lit. colorata.

Biblioteca Civico Museo Correr, Venezia.

84

73

1870 c.

NUOVA FABBRICA IN VENEZIA AD USO ESCLUSIVO DI BOTTEGHE LUNGA MT. 26,00, ALTA MT. 10,00 ERETTA DALLE FONDAMENTA NELL'OCCASIONE CHE AMPLIAVASI LA PUBBLICA STRADA A S. SALVATORE PRESSO IL PONTE DEL LOVO. COMPRENDE QUATTRO RIPARTI IN COMUNICAZIONE FRA LORO E SEPARABILI, CIASCUNO CON SUPERIORE STANZA, CHE HA LUCE ANCHE DA SOPRA IL TETTO. L'ESTERNO È IN OGNI PARTE DI MARMO BIANCO ALTERNATO CON ALTRI COLORATI. FABBRICA ERETTA NEL 1860 COL DISEGNO E DIREZIONE DEL VENETO ARCHITETTO GIAMBATTISTA MEDUNA.

Marco Moro dis. dal vero e litografò - Prem. Lit. di P.o Ripamonti Carpano in Venezia.

Circondata da un doppio filetto che segue la sagoma ovoidale della lit. 335×354.

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano.

74

1870 c.

PROSPETTO DELLA CHIESA PARROCCHIALE DI S. MARTINO DI MORGANO DIOCESI DI TREVISO / DEDICATO / ALLA GENEROSITÀ DEI FEDELI ONDE GIUNGERE COLLE LORO OFFERTE AL COMPIMENTO DEL TEMPIO. A sin. vi è il Campanile.

G. Segusin Architetto. - Pr. Lit. G. Kier. - M. Moro dis. C. 1870. Lit. su fondo. Incorniciata da due filetti, l'interno più sottile, con motivo ornamentale agli angoli. 430×530.

Della stessa fu fatta un'altra litografia, in proporzioni più ridotte, probabilmente da distribuire in cambio di offerte. 205×250.

Biblioteca Civica, Treviso.

75

DISEGNI E ACQUERELLI

Fascicolo di una trentina di disegni di ornato, pannelli ecc. in penna e matita, probabilmente esercitazioni fatte durante gli anni dell'Accademia.

Raccolta privata, Venezia.

85

76

1843

Piazza San Marco.

Venezia 14 settembre 1843 - Venezia Lit. Kier Lit. - Gius. Kier lit. - Marco Moro dis.

Dis. acquarellato, recante il bollo della censura austriaca. Preparatorio per la litografia.

Raccolta Ing. Carlo Rippa Bonati, Padova.

77

1843

« *Arco della Pace* » di Milano.

M. Moro dis. - Venezia Lit. Kier - Milano presso Antonio Bettalli Cont. del Cappello.

Con bollo della Censura Austriaca, datato « *Venezia il 18 Ott. 1843* ».

Disegno originale a matita, preparatorio per la litografia.

Raccolta Ing. Carlo Rippa Bonati, Padova.

78

1844

« *Anfiteatro di Pola* ».

« M. Moro dis. - Lit. Kier. Gius. Kier Lit. Venezia il dì 11 Gennaio 1844 ».

Con timbro della Polizia Austriaca.

Dis. originale a matita preparatorio della lit. 120×175.

Raccolta Ing. Carlo Rippa Bonati, Padova.

79

dopo il 1851

Panorama di Treviso.

Non firmato. Disegno a matita, preparatorio per la litografia: « *Treviso / All'Egregio ed illustre Signore...* ». Dopo il 1851. 265×885.

Raccolta privata, Venezia.

86

80

1859

« *Villa Conti Querini. Visinale di Pordenone* ».

Cartolina illustrata riproducente un acquarello.

Nel campo dell'acquarello, in basso a sin.: « *M. Moro / 13 Ottobre 1859* ».

Non reperito l'originale.

81

1861

Panorama di Feltre con sfondo delle montagne.

In b. a des.: « *7 ott. 1861* ». Disegno a matita. 272×885.

Raccolta privata, Venezia.

82

1880 c.

L'abside della Chiesa di San Donato a Burano, d'inverno dopo una nevicata. Alcune figure animano la scena; una donna, con lo scaldino fra le mani, sta camminando verso sinistra; a destra un gruppo di popolani presso alcune nasse. In un signore con barba, incapottato, si è ritratto il Moro, al quale un ragazzino porta la cassetta dei colori.

Firmato in basso a des.: « *Marco Moro* ». Circa 1880. Acquarello su carta 440×325.

Dott. Giacomo Moro, Padova.

83

1880 c.

Castello di Colloredo nel Friuli. In primo piano un pozzo a cui stanno attingendo l'acqua due donne, accanto alle quali vi è un bambino. Si dirige verso di loro un signore con barba che è l'autoritratto dell'arti-

87

sta, si appoggia al bastone, in testa ha il cappello a cilindro, il cappotto appoggiato sulle spalle. Circa 1880.
Non è firmato. Acquarello su carta (colori molto caldi). 290×380.
Ing. Gaetano Modé, Venezia.

84

1880 c.

Interno della Chiesa di S. Marco, altare maggiore. Una coppia con una bimba osservano la Chiesa; sono l'artista stesso, la moglie e la figlia Itala. Firmato in basso a des.: «*Marco Moro*».
Circa 1880. Colori vivaci. Acquarello su carta. 457×430.
Raccolta privata, Venezia.

85

1885 c.

Tomba di Teodorico a Ravenna. Tre turisti stanno per entrare nel Mausoleo; in primo piano figure di popolani.
Firmato in basso a des.: *Marco Moro*. È l'ultima opera eseguita dal Moro, secondo informazione della Sign. Gina Tedesco. Circa 1885. Acquarello su carta. 335×445.
Raccolta privata, Venezia.

86

NON DATABILI

Ingresso di un Castello trecentesco, di fantasia, davanti al quale stanno tre armigeri. Visione notturna.
Firmato in basso a des.: *Marco Moro*. Acquarello su carta. 310×225.
Raccolta privata, Venezia.

87

Manifesto del: «*Gran Teatro La Fenice*»; è posseduta solo la metà sin. dell'incorniciatura.
Dis. originale a penna. 780×275.
Raccolta privata, Venezia.

88

88

Palazzo Priuli a S. Severo. [Venezia].
Dis. originale a matita recante il bollo della censura austriaca.
Raccolta Ing. Carlo Rippa Bonati, Padova.

89

Tre dipinti ad olio, raffiguranti allegorie:
1) Allegoria della Pittura.
2) Allegoria della Scultura.
3) Allegoria delle varie arti.
Dipinti di buona qualità nei modi settecenteschi. Firmati: «*M. Moro*» i primi due, e: «*Marco Moro*» il terzo. C. 30×18 cm.
Sig. a Lina Zennaro, Venezia.

90

Dal Catalogo della Galleria Regina Cornaro di Asolo (1977).
18 disegni originali di Marco Moro da lui eseguiti intorno al 1850. Sono da considerarsi preparatori di alcune litografie apparse nelle note illustrazioni delle province di Treviso, Vicenza, Belluno, edite da Brizeghel. Interessante il raffronto dei disegni con le litografie (corrispondono ai numeri 333-350 del Catalogo di vendita).
1) *Strada di montagna con contadino*. Disegno a matita (probabilmente una località del feltrino). 208×285. C. 1850. Sul retro del foglio è abbozzato un paesaggio di montagna con una chiesetta sulla sommità di un monte.
2) *Università di Padova*. Disegno a matita preparatorio della omonima litografia. Il disegno, rispetto alla versione finale della litografia, è più grande e contiene qualche variante. Firmato in basso a destra. 210×298. C. 1850.
3) *Teolo (Padova)*. Disegno a matita che rappresenta l'abitato di Teolo; varie figure sulla strada in primo piano. 138×195. C. 1850.
4) *Padova. Cappella degli Scrovegni*. Disegno a matita animato da figure e alberature. 205×299.
5) *Interno di chiesa (probabilmente il duomo di Treviso)*. Disegno a ma-

89

tita acquarellato in tinta seppia animato da molte figure. 207×285. C. 1850.

6) *Follina (Treviso)*. Disegno a matita. Veduta dell'abitato con la celebre abbazia. Monti sullo sfondo con il castello Brandolini. 201×283. Firmato in basso a sinistra.

7) *Treviso: S. Nicolò*. Disegno a matita preparatorio della omonima litografia. In primo piano il Sile, due barche, varie figure e alberature. (Rif. al N. 202 di questo catalogo). 206×277. C. 1850.

8) *Interno di chiesa (probabilmente S. Zaccaria a Venezia)*. Disegno a matita animato da varie figure. 310×232. C. 1850. Al verso di questo foglio, l'inizio di un disegno con il caffè Florian (piazza S. Marco).

9) *Burano (Venezia)*. Disegno a matita che rappresenta l'abside della celebre chiesa di Burano, acquarellato in tinta seppia, animato da gruppi di persone. 196×280. C. 1850. Sul retro del foglio schizzi preliminari aventi lo stesso soggetto con scritte di mano dell'artista.

10) *Palazzo Capra sul corso a Vicenza ora avv.to Bonollo (arch. Calde-rari)*. Disegno a matita con titolo scritto di pugno dell'artista. 210×294. C. 1850.

11) *Recoaro*. Disegno a matita raffigurante «La fonte», con il giardino, gli edifici e varie figure. 202×279.

12) *Villa del vicentino*. Disegno a matita; in primo piano alberature e figure. 184×315.

13) Disegno a matita con titolo manoscritto dell'artista «Madonna di campagna». Rappresenta una chiesa a pianta circolare a ridosso di un antico palazzo. In primo piano figure e alberature. 202×278.

14) *Cimitero monumentale di Vicenza*. Grande disegno a matita raffigurante la cinta esterna con colonne, cupole, alberature e vari personaggi. 264×404. Firmato in basso a destra.

15) Disegno a matita con il seguente titolo di mano dell'artista: «Veduta del monte Berico da Casale». Visibile la lunga serie di archi che fiancheggia la strada che conduce al monte Berico; in primo piano edifici, alberature e contadini. 202×274.

16) *S. Lorenzo di Vicenza*. Disegno a matita molto particolareggiato raffigurante la piazza di S. Lorenzo, animata da carrozze, cavalli e vari personaggi. 175×280.

17) *Oratorio di casa Porto a Vivaro (Verona)*. Disegno a matita. 205×284. C. 1850.

18) *Una chiesa di Verona*. Disegno molto particolareggiato di una chiesa di Verona. 190×287.

AGGIUNTE:

91

1850 c.

«Venezia. Molo con neve».

«Borsato dipinse - Moro disegnò - Salathé incise».

In basso a destra: «P. Ripamonti Carpano Editore...».

Incisione all'acquatinta, circondata da due filetti. 180×224.

Milano, Raccolta delle Stampe A. Bertarelli.

Altro esemplare, colorito, con bollo a secco «Ripamonti Carpano» e stemma imperiale austriaco (Collezione privata).

92

1840 c.

«Negozio Stoviglie di ferro e Chincaglie / d'Antonio Caviola / al Ponte del Lovo S. Salvatore N° 4414, 4415, 4416 / Venezia».

Foglietto pubblicitario del negozio. Interno del negozio con vari clienti che stanno facendo acquisti.

Moro dis. - Conte inc. Incisione circondata da filetto che s'incrocia agli angoli. 97×107.

Civ. Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano.

93

1859

Stile gotico. Tre tavole ornamentali con lo stesso titolo. «M. Moro dis.».

Tavv. XCVI, XCVIII, XCIX nel volume: Carlo Heideloff, *Raccolta de' migliori ornamenti nel Medio Evo e profili di architettura gotica disegnati e descritti dal Cav. Carlo Heideloff Professore Architetto...* Venezia, Giovanni Brizeghel, 1859.

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano.

PER
1

COMUNE DI MILANO



Raccolta delle Stampe A. Bertarelli
Raccolte di Arte Applicata
Museo degli Strumenti Musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. V - Anno IV

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO

MILANO 1977

Aggiunte e precisazioni per Giovanni Pividor

Sulla *Rassegna di Studi* del 1975 è apparso un mio articolo intitolato: « *Giovanni Pividor litografo e architetto veneziano* ». Nel frattempo ho trovato un altro volume illustrato dal Pividor: *Le Feste di Ferrara a Sua Santità Pio Nono*, 1857 ed alcune notizie per cui ritengo interessante pubblicare aggiunte e precisazioni.

1857

LE FESTE DI FERRARA / A SUA SANTITÀ / PIO NONO. Ferrara, T. Bresciani MDCCCLVII. In-8°, pp. 10 nn., 72, 1 nn.

Sulla copertina editoriale lo stesso titolo entro duplice incorniciatura decorativa. Frontespizio figurato con veduta del Castello di Ferrara. Incorniciatura decorativa con stemma di Pio IX a metà della incorniciatura in alto, e stemma del vescovo di Ferrara a metà dell'incorniciatura in basso.

Segue pagina di dedica: *A Sua Eminenza Reverendissima / Giuseppe De' Marchesi Ugolini / Cardinale di S.R.C. / Protettore della Città e Comune di Ferrara.*

Seguono tre pagine alla « *Eminenza Reverendissima* », con firma: *La Magistratura Municipale. Ferrara, 23 novembre 1857.*

Altro frontespizio: *Le Feste di Ferrara / A / Sua Santità Pio Nono.*

ELENCO DELLE TAVOLE

1) *Un grande arco vi eresse il quale... metteva a due tende* ». Sopra l'arco l'iscrizione: *a Pio IX / La Provincia di Ferrara.* (p. 22). Lit. su fondo paglierino. 130×208.

2) *Ei solo com'era proprio, passò sotto l'arco di trionfo, mentre le altre carrozze giravano a destra.* Nel campo della litografia, in basso a sin.: «Pividor». (p. 25). 132×200.

3) *E a capo... miravasi l'arco di prospettiva tutto coperto di luci bianche... le quali... sembravano da lungi file di brillanti commes* [mancano le ultime sillabe]. Nel campo della litografia, in basso a sin.: «Pividor». (p. 33). Inquadrato entro filetto. 135×206.

4) *Al cavo Panfilio la scena era di ben altro genere... sul ponte vi ha il prospetto di un edificio con ai lati due torricciuole.* Nel campo della lit., in basso a des.: «Pividor». (p. 34). Entro filetto. 135×205.

5) *Spruzzò l'acqua santa e diede la benedizione. In questo mezzo... tutti gli spettatori... taciti teneano gli occhi rivolti a Lui elevato su tutti.* In basso a sin. nel campo della litografia: «Pividor». (p. 42). Su fondo paglierino. 137×202.

6) *La scrissero in un grande quadro incorniciato di un bellissimo aggetto, alla cui cimasa era il busto del Pontefice...* Nel campo della lit., in basso a des.: «Pividor». (p. 51). Su fondo paglierino. 215×126.

(Dott. Andrea Bondanini, Ferrara).

senza data

«INTERNO DELLA GALLERIA PRINCIPE DI NAPOLI». Lit. su carta bianca. 24×19. Firmata. (Dal Museo Nazionale di S. Martino, Napoli).

Riprodotta in: *Augusto Cesareo, Mostra di Stampe e disegni Napoletani dell'Ottocento. Catalogo.* Ridotta del Reale Teatro San Carlo, Autunno XIX. Ente Provinciale per il Turismo di Napoli, 1941.

A pag. 20 del mio articolo, accenno alla famiglia Guillion. Di Alberto Guillion ho trovato che muore il 31 marzo 1854 in una sua villa presso Montebelluna e che era francese, ma da oltre 25 anni domiciliato a Venezia ove si era distinto per amore alle belle arti e protezione agli artisti. (Vedi: *L'Italia nei Cento Anni del secolo XIX giorno per giorno illustrata.* Milano, Vallardi).

Dei progetti di restauro e completamento di edifici di cui il Pividor ci ha lasciato alcuni disegni e incisioni, una litografia della costruzione gotica della facciata di San Giovanni e Paolo (p. 91, n. 95) è stata riprodotta in un articolo di Veneticus, *Un progetto di facciata per la Chiesa dei Santi Giovanni e Paolo* (in: *Rivista di Venezia*, maggio 1931, p. 183). L'autore dell'articolo la considera un'esercitazione accademica e afferma

che altre volte il Pividor si era diletato di queste opere di completamento ideale di edifici veneziani.

Una precisazione a proposito di due litografie raffiguranti l'interno del Teatro La Fenice nel 1837 (p. 60, n. 35). Il sipario che si vede calato nella litografia: *Gran Teatro La Fenice in Venezia costruito nel 1792...* è dipinto da Cosroe Dusi e raffigura l'apoteosi della Fenice entro composizione allegorica.

L'altro sipario calato, nella litografia: *Gran Teatro La Fenice in Venezia / dedicato al merito... dell'esimia... Carolina Ungher...*, raffigura il Doge Enrico Dandolo che rinuncia alla corona di Costantinopoli ed è dipinto da Giovanni Busato.

Le opere di Biscaino, Amato, Podestà, Piola
e S. Castiglione nella Raccolta Bertarelli

La tradizionale suddivisione regionalistica con cui si affronta la produzione pittorica del Seicento italiano trova riscontri puntuali e in molti casi assai stretti con la produzione incisoria dello stesso periodo, dal momento che anche per essa i centri ove l'attività è più vivace e prolifica sono Bologna¹, Roma², Napoli³, Genova e in genere il Veneto⁴. Da questa uniformità si sottrae però Milano, che nel Seicento non si mostra eccessivamente interessata, per quanto concerne le incisioni, alla produzione di immagini artistiche, preferendo generi più correnti e commerciali, come le stampe devozionali, le carte geografiche, le carte da gioco, i frontespizi per tesi, o i soggetti celebrativi ed encomiastici⁵. Genova per contro offre una certa concomitanza fra produzione pittorica e incisa, solo che, eccezion fatta per il Grechetto e per D. Piola, i maggiori pittori liguri del Seicento non sembrano interessati a incidere. Stretta è però la vicinanza di alcuni di loro con gli incisori: si pensi ad esempio a Valerio Castello (1624-1659) che ebbe fra i suoi scolari il Biscaino.

La posizione di Giovanni Benedetto Castiglione, detto il Grechetto (1610-1665), è un po' a parte. Artista polivalente, ebbe un'attività intensa sia come pittore che come incisore, mostrandosi attento non solo ai processi di maturazione che avvenivano nella cerchia ligure (ivi compresi i fermenti lasciati dalle soste di Rubens a Genova), ma anche a certe lezioni d'Oltre Appennino, prima fra tutte quella del Parmigianino. Analogamente Giovanni Andrea Podestà — un altro incisore genovese di cui si dirà più avanti — mostrerà grande interesse all'opera di Tiziano, o quanto meno a quel diffuso fenomeno di neo-tizianesimo che attecchì soprattutto a Roma.

I più noti incisori genovesi, attivi nel secolo XVII, furono, oltre al già citato G.B. Castiglione, suo fratello Salvatore, B. Biscaino, F. Amato,

PER
1

COMUNE DI MILANO



Raccolta delle Stampe A. Bertarelli
Raccolte di Arte Applicata
Museo degli Strumenti Musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. V - Anno IV

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO

MILANO 1977

Le opere di Biscaino, Amato, Podestà, Piola
e S. Castiglione nella Raccolta Bertarelli

La tradizionale suddivisione regionalistica con cui si affronta la produzione pittorica del Seicento italiano trova riscontri puntuali e in molti casi assai stretti con la produzione incisoria dello stesso periodo, dal momento che anche per essa i centri ove l'attività è più vivace e prolifica sono Bologna¹, Roma², Napoli³, Genova e in genere il Veneto⁴. Da questa uniformità si sottrae però Milano, che nel Seicento non si mostra eccessivamente interessata, per quanto concerne le incisioni, alla produzione di immagini artistiche, preferendo generi più correnti e commerciali, come le stampe devozionali, le carte geografiche, le carte da gioco, i frontespizi per tesi, o i soggetti celebrativi ed encomiastici⁵.

Genova per contro offre una certa concomitanza fra produzione pittorica e incisa, solo che, eccezion fatta per il Grechetto e per D. Piola, i maggiori pittori liguri del Seicento non sembrano interessati a incidere. Stretta è però la vicinanza di alcuni di loro con gli incisori: si pensi ad esempio a Valerio Castello (1624-1659) che ebbe fra i suoi scolari il Biscaino.

La posizione di Giovanni Benedetto Castiglione, detto il Grechetto (1610-1665), è un po' a parte. Artista polivalente, ebbe un'attività intensa sia come pittore che come incisore, mostrandosi attento non solo ai processi di maturazione che avvenivano nella cerchia ligure (ivi compresi i fermenti lasciati dalle soste di Rubens a Genova), ma anche a certe lezioni d'Oltre Appennino, prima fra tutte quella del Parmigianino. Analogamente Giovanni Andrea Podestà — un altro incisore genovese di cui si dirà più avanti — mostrerà grande interesse all'opera di Tiziano, o quanto meno a quel diffuso fenomeno di neo-tizianesimo che attecchì soprattutto a Roma.

I più noti incisori genovesi, attivi nel secolo XVII, furono, oltre al già citato G.B. Castiglione, suo fratello Salvatore, B. Biscaino, F. Amato,

G. Imperiali, G.A. Podestà, D. Piola, A. Travi e S. Scorza. Non tutti ebbero uguale fortuna e notorietà. Il Grechetto si è staccato decisamente dal gruppo e la sua opera viene generalmente ritenuta una delle più significative di tutto il Seicento italiano. In modo parzialmente analogo è stato considerato anche il Biscaino, sia pure in forma minore, mentre tutti gli altri non sono andati generalmente oltre il livello di una decorosa presenza di secondo piano. In particolare si può aggiungere che le incisioni del Grechetto e una parte di quelle del Biscaino sono conosciute in molti esemplari, a seguito di numerose tirature, mentre per gli altri autori si deve sempre fare riferimento a tirature modeste, quando addirittura non avviene di dover parlare di opere rare o molto rare come talune di Imperiali, Piola, Scorza e Travi.

Nel presente studio vengono esaminati i fogli conservati alla Bertarelli del gruppo degli incisori genovesi. Da questa analisi sono però escluse le opere di G.B. Castiglione, per altro numerose alla Bertarelli, perché la recente catalogazione della Percy⁶, rende superfluo descrivere opere già comprese nel suo studio. Per tutti gli altri invece, come è noto, esistono solo le classiche ma ormai vecchie e lacunose catalogazioni del Bartsch (del 1820-1821) e del Nagler (del 1835-1852), tanto che la descrizione degli esemplari della Bertarelli permette in alcuni casi di sottolineare l'esistenza di nuovi stati non conosciuti da questi catalogatori.

La Bertarelli non conserva tuttavia opere di tutti i minori genovesi: sono assenti Antonio Travi (1613-1668)⁷, Sinisbaldo Scorza⁸ e Girolamo Imperiali⁹. Degli altri invece diamo qui di seguito alcune informazioni biografiche sommarie e la descrizione dei fogli conservati. Accenniamo infine che nelle misure delle opere l'altezza precede sempre la base.

BARTOLOMEO BISCAINO

Nonostante l'esistenza di una fonte coeva¹⁰ e i lodevoli ma sporadici contributi più recenti portati all'opera del Biscaino, la figura di questo artista rimane ancora da definire. Egli nacque a Genova intorno al 1632 e ricevette i primi insegnamenti artistici dal padre, Giovanni Andrea. Intorno ai diciotto anni, fu chiamato (o venne mandato dal padre) presso Valerio Castello che aveva allora la sua abitazione e lo studio a San Martino d'Albaro. La data di inizio di questo alunnato può essere fissata intorno al 1650¹¹. In questo periodo Valerio, nonostante la ancor gio-

vane età, aveva raggiunto in Genova una certa notorietà e da semplice pittore da cavalletto veniva ora incaricato per alcune serie di affreschi: ciò gli comportava la necessità di alcuni aiuti, sia per continuare il lavoro della « bottega », sia per un affiancamento nelle grandi decorazioni a fresco. Uno di questi aiuti fu certamente Bartolomeo Biscaino.

Dall'inizio della collaborazione con Valerio fino alla morte, che lo colse a soli venticinque anni, durante la peste del 1657¹², di Bartolomeo non si hanno più notizie. Tuttavia qualche ulteriore indicazione può essere raccolta attraverso le opere: si può infatti intuire in Bartolomeo una sorta di cambiamento di fonti che da Valerio Castello lo portò fino al Grechetto. Va del resto considerato a questo proposito che, se la data 1650 quale inizio della frequentazione di Valerio è esatta, Bartolomeo aveva a quell'epoca 18 anni e Valerio solo 26: una differenza di età esigua, dunque, che permette di pensare a un alunnato di tipo particolare. Non meraviglia perciò vedere come l'iniziale entusiasmo per i modi di Valerio si sia andato lentamente spegnendo a favore delle nuove istanze stilistiche che andava proponendo G.B. Castiglione, il quale d'altra parte praticava costantemente e con frutto l'arte dell'incidere, fruendo così della possibilità di influenzare più direttamente il Biscaino, egli pure vivamente interessato all'intaglio, e forse in maniera maggiore della stessa pittura.

Dal Castiglione Bartolomeo attinse non solo una lezione stilistica, ma anche un certo tipo di segno, che egli trasportò di peso nelle sue incisioni. Il suo progressivo accostamento ai modi di G.B. Castiglione si evidenzia soprattutto in quella tendenza ad avvolgere le figure in leggere spirali, con forme sempre mobili e sciolte, e nell'abitudine ad ottenere le ombre con un particolare tratteggio incrociato. Il discorso sulle matrici stilistiche del Biscaino, tuttavia, pare non doversi esaurire con l'influsso di Valerio Castello e del Grechetto, considerati peraltro fino a non molti anni fa gli unici soli due poli di attrazione. Ultimamente infatti è stato avanzato un terzo nome, quello del Parmigianino, per spiegare la genesi di certe cadenze biscainiane¹³, soprattutto a proposito dell'uso del segno grafico ottenuto con l'acquaforte, che il Parmigianino per primo appunto usò in tutta la sua straordinaria leggerezza e libertà espressiva, utilizzandolo in modo differente dal periodare preciso e lineare del bulino. Né meraviglierebbe l'ipotesi che questi influssi parmigianeschi siano giunti a Bartolomeo attraverso lo stesso Castiglione, per il quale andrebbe appunto meglio appurata l'esistenza di un debito in questo senso nei confronti delle acqueforti del Parmigianino.

L'opera incisa del Biscaino comprende circa 40 acqueforti, con soggetti in gran parte desunti dal Nuovo Testamento. Il primo elenco di tali opere fu stilato nel 1809 da L. De Angelis¹⁴, cui fece seguito la già citata catalogazione del Bartsch del 1821¹⁵, quella del Nagler del 1835¹⁶ e infine quella del Le Blanc nel 1854¹⁷. I fogli del Biscaino conservati alla Bertarelli sono 10, con l'aggiunta di una copia e di una incisione a lui erroneamente attribuita.

FRANCESCO AMATO

Fra tutti gli incisori genovesi del Seicento Amato è senz'altro la figura più misteriosa e più difficile da decifrare. Pochissime sono le fonti a suo riguardo, spesso lacunose e fantasiose. In sostanza di questo incisore gli autori si limitano a ripetere che eseguì alcune acqueforti alla maniera del Biscaino, aggiungendo però che di lui non si hanno notizie precise su nulla¹⁸.

Per la verità il solo De Angelis avanza un'ipotesi nuova e differente, prospettando un possibile collegamento fra Francesco e la famiglia napoletana degli Amato, da cui uscirono il pittore Giovanni Antonio Amato (1475-1555) e suo nipote Antonio Amato che sposò Mariangela Criscuolo, anch'essa pittrice¹⁹.

L'opera incisa notoriamente conosciuta di Amato consta di cinque acqueforti descritte sia dal Bartsch che dal Nagler e dal Le Blanc. Alla Bertarelli se ne conserva una sola. E più che probabile tuttavia che al *corpus* di Amato possano aggiungersi almeno altre tre opere²⁰.

Per troppo tempo e senza motivi veramente validi questo incisore è stato avvicinato al Biscaino. In realtà non esistono fonti che documentino neppure una loro conoscenza e del resto la brevissima vita del Biscaino (morto come si è detto a soli 25 anni) esclude la possibilità che Francesco Amato sia stato suo discepolo. Ci troviamo in sostanza di fronte a uno di quei giudizi che, espressi una volta²¹, vengono poi immancabilmente ripetuti da un autore all'altro senza mai effettuare una reale verifica.

Per la verità certo bisogna riconoscere che esistono analogie fra la punta dei due incisori, che è per entrambi sottile, nervosa, finissima. Ma in Francesco Amato non ci sono gli svolazzi del Biscaino, né certe compiacenze pseudo-barocche a lui giunte attraverso il Grechetto. Amato è più severo, più rigoroso; del resto una conferma di questa differenza viene anche dalla diversa scelta dei soggetti dei due. Tutt'altro che debitrice

a Bartolomeo Biscaino la personalità di Francesco Amato incisore appare forte e ben delineata e forse, ad aumentarne l'interesse, sta anche il quasi totale silenzio delle fonti a suo riguardo.

GIOVANNI ANDREA PODESTÀ

Di questo spiritoso incisore, che fu anche ma con meno fortuna pittore e disegnatore²², le fonti indicano un'attività al di fuori dei confini liguri, ove peraltro era nato probabilmente intorno al 1610-1615²³; certamente fu attivo a Roma come pittore²⁴.

Apprese la tecnica dell'incidere da G.A. Ferrari, intorno al 1635²⁵ e, a parte un'incisione di soggetto agiografico²⁶, rappresentò costantemente bacchanali e scene allegoriche affollate di putti, sempre trattate con molto spirito e gusto. Si avverte in queste rappresentazioni un evidente influsso di quel neo-tizianesimo che aveva invaso Roma intorno al terzo e quarto decennio del XVII secolo e del quale, ad esempio, fu felicemente contagiata anche la prima produzione acquafortistica di Pietro Testa.

La sua opera si compone in tutto di otto intagli, sebbene il Gori Gandellini abbia voluto aggiungerne altri che in realtà non gli appartengono²⁷. Gli editori del Podestà furono Giuseppe De' Rossi²⁸ e Francesco Saluccio²⁹, entrambi attivi a Roma, a conferma che anche le sue acqueforti vennero eseguite in quella città. Le lastre più tardi vennero cedute a Gian Giacomo e Giovanni Domenico De' Rossi che ne curarono una seconda edizione. Da osservare infine che delle otto incisioni una è datata 1636³⁰, e altre quattro 1640³¹.

DOMENICO PIOLA

Pittore conosciuto, capo di un grande *atelier* — Casa Piola — ove lavoravano molti suoi familiari, Domenico nacque a Genova nel 1627 o 1628 e ricevette la sua istruzione artistica dal Cappellini e più tardi lavorò con Vittorio Castello e Gregorio de Ferrari. Morì nel 1703.

Piola fu saltuariamente anche incisore, tuttavia con poche opere: cinque solamente ne catalogò il Bartsch³², sei invece il Nagler e il Le Blanc³³. A queste poi è da aggiungere una settima acquaforte finora sconosciuta e che qui ci limitiamo a descrivere sebbene non sia conservata alla Bertarelli. Si tratta di un *Prometeo* senz'altro da attribuirsi a Domenico Piola. Un esemplare di quest'opera è conservato al Gabinetto Nazionale delle Stampe di Roma³⁴.

Per una collocazione cronologica di queste acqueforti si può ritenere che esse ruotino intorno al 1655: anno con cui risulta datata una *Natività* di Domenico³⁵, mentre la raffigurazione di *Paride*, se pure appartiene a Domenico, va spostata negli anni della sua giovinezza. In questa partizione rimarrà comunque da spiegare la data 1640 che compare nel *Miracolo di Sant'Antonio*³⁶, difficile da accordare con la sua data di nascita, ritenuta nel 1628: Domenico aveva solo dodici anni nel 1640. Alla Bertarelli si conserva una sola opera di D. Piola ed è quel busto di *Vecchio* che risulta fra le incisioni più riuscite di questo artista soprattutto, come osserva il Nagler, per l'audacità della linea e per la sua leggerezza³⁷.

SALVATORE CASTIGLIONE

Fratello del più noto Giovanni Benedetto, Salvatore fu attivo a Genova intorno al 1645 e in seguito lavorò anche a Mantova. In pittura, oltre ad avvertire l'influsso del fratello, seguì in qualche modo la scuola animalistica fondata da Sinisbaldo Scorza.

Salvatore è autore di una sola incisione, la *Risurrezione di Lazzaro*, che la Bertarelli possiede in due esemplari. Questa acquaforte era nota al Bartsch e in seguito fu descritta anche dal Nagler e dal Le Blanc³⁸.

NOTE

- ¹ Con i tre Caracci, G. Reni, S. Cantarini, G.F. Grimaldi, i due Sirani, L. Loli, ecc.
- ² Con C. Maratti, P. Testa, G.C. Testa, Villamena, ecc.
- ³ Con S. Rosa, L. Giordano, i due Del Po, F. Liagno, J. Ribera, ecc.
- ⁴ Soprattutto con Giulio Carpioni.
- ⁵ Si vedano in questo senso le opere di Cesare e Bernardino Bassano, dei due Lampugnani, del Bonacina, di Federico Agnelli e dei Blanco.
- ⁶ A. PERCY, *Giovanni Benedetto Castiglione Master Draughtsman of the Italian Baroque*, Philadelphia Museum of Art, 1971.
- ⁷ Nativo di Sestri Levante e allievo di B. Strozzi e Godefrido Waals. La sua opera incisa, che si compone di due sole acqueforti, è stata catalogata da A. DE VESME, *Le Peintre - Graveur Italien*, Milano 1906, pp. 336-337. Esemplari delle sue incisioni si trovano a Bologna, Gabinetto delle Stampe.
- ⁸ Dell'opera incisa di Sinisbaldo Scorza si hanno pochissime notizie. Noi non abbiamo incontrato finora esemplari delle sue acqueforti.
- ⁹ Girolamo Imperiali ha eseguito quattro acqueforti catalogate dal Bartsch e dal Le Blanc. La sua attività si svolse però in gran parte fuori dalla Liguria.
- ¹⁰ R. SOPRANI, *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti Genovesi e de' forestieri che in Genova operarono*, Genova 1674, p. 201.
- ¹¹ Di questo parere è anche M. Bonzi (*Il Biscaino*, Savona 1940).
- ¹² Nel medesimo anno e per la stessa causa vennero meno anche il padre e tutti gli altri componenti della famiglia. L'informazione è data dal Soprani.
- ¹³ Nel 1969 un disegno, fino ad allora attribuito al Parmigianino, venne assegnato al Biscaino. Tale disegno, raffigurante il *Ritrovamento di Mosè* è conservato a Edimburgo, National Gallery of Scotland (inv. D. 2897).
- ¹⁴ G. GORI GANDELLINI - L. DE ANGELIS, *Notizie storiche degli intagliatori*, Siena 1809, vol. VI, pp. 275-276.
- ¹⁵ A. BARTSCH, *Le Peintre-Graveur*, Vienna 1821, vol. XXI, pp. 179-203.
- ¹⁶ G.K. NAGLER, *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, München 1835-1852, pp. 529-530.
- ¹⁷ CH. LE BLANC, *Manuel de l'amateur d'estampes*, Paris 1854, I, p. 346. Per ulteriori informazioni sul Biscaino si vedano: R. SOPRANI - C. RATTI, *Vite de' Pittori, Scultori et Architetti Genovesi*, Genova 1768; M. BONZI, *Bartolomeo Biscaino, pittore e incisore*, in «Raccoglitore Ligure», 1935, n. 12; M. BONZI, *Pellegrino Piola e Bartolomeo Biscaino*, Genova-Savona 1963; G. TERMINIELLO ROTONDI, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma 1968, vol. X, pp. 652-654; C. MANZITTI, *Per Bartolomeo Biscaino*, in «Paragone», 253, marzo 1971, pp. 37-44; P. BELLINI, *Ein früher Meister der Radierkunst: Bartolomeo Biscaino*, in «Graphische Kunst», Memmingen, 1977, 8, pp. 18-21.
- ¹⁸ Sono concordi in questi giudizi il Gori Gandellini-De Angelis (*Notizie storiche...* cit., V, p. 135); il Nagler (*Künstler-Lexikon* cit., I, p. 92).
- ¹⁹ *Notizie storiche...* cit., V, pp. 135-136.
- ²⁰ Si tratta di un *S. Gerolamo* e di due raffigurazioni del *Riposo in Egitto*, una delle quali già segnalata dai cataloghi di vendita di Craddock & Barnard di Londra (1968, cat. n. 115, incisione n. 8) e di D. Tunick di New York (1973, cat. n. 5, incisione n. 3). Per il momento non riteniamo di essere in possesso di dati sufficienti per avallare con una ragionevole certezza l'assegnazione di queste tre opere a Francesco Amato.
- ²¹ Il primo fu il Gori Gandellini (*Notizie storiche...* cit., V, p. 135), a meno che egli non abbia desunto la notizia dal Basan.

- ²² I giudizi negativi sulla sua opera pittorica si ripetono in modo pressoché concorde in tutte le fonti.
- ²³ La data 1628 proposta dal De Angelis (*Notizie istoriche...* cit., XIII, p. 140) è certamente errata, dal momento che la maggior parte delle incisioni del Podestà è datata 1640.
- ²⁴ Cfr. DE ANGELIS, *Notizie istoriche...* cit., *ivi*.
- ²⁵ Cfr. G.K. NAGLER, *Künstler-Lexikon* cit., XIII, p. 48.
- ²⁶ *S. Francesco mostra il pane miracoloso* (B. 1), non conservata alla Bertarelli.
- ²⁷ *Un Mercurio e Paride* di G.B. Galestruzzi e una raffigurazione di *S. Iago* (Cfr. G.K. NAGLER, *Künstler-Lexikon* cit., XIII, p. 48).
- ²⁸ Giuseppe De' Rossi fu il capostipite di questa celebre famiglia di stampatori attiva a Roma con bottega alla Pace. Giuseppe fu attivo certamente dal 1633 al 1638.
- ²⁹ Francesco Saluccio esercitò l'attività di stampatore a Roma intorno al 1640. Le incisioni del Podestà che recano l'indirizzo del Saluccio sono la B. 2, B. 3, B. 4, B. 5.
- ³⁰ *Allegoria* (B. 8).
- ³¹ Le incisioni B. 2, B. 3, B. 4, B. 5.
- ³² A. BARTSCH, *Le Peintre-Graveur* cit., vol. XXI, pp. 149-152.
- ³³ G.K. NAGLER, *Künstler-Lexikon* cit., XII, p. 497; CH. LE BLANC, *Manuel...* cit., III, p. 206.
- ³⁴ Inv.: Sc. 71, 72783.
- ³⁵ B. 2.
- ³⁶ Nagler, 6; Le Blanc, 6.
- ³⁷ G.K. NAGLER, *Künstler-Lexikon* cit., XII, p. 497. Per ulteriori notizie su Domenico Piola, oltre alle già citate *Vite* del Soprani, si veda: M. LABÒ, in Thieme-Becker, *Künstler-Lexikon*, XXVII, Leipzig 1933; A. GRISERI, in «Paragone», 67, 1955; J. BEAN, in «La Revue des Arts», Paris 1958, n. 6.
- ³⁸ A. BARTSCH, *Le Peintre-Graveur* cit., XXI, p. 43; G.K. NAGLER, *Künstler-Lexikon* cit., II, p. 430; G.K. NAGLER, *Die Monogrammisten*, München 1863, IV, 3940; CH. LE BLANC, *Manuel...* cit., I, p. 613.

DESCRIZIONE DELLE INCISIONI

PER
1

COMUNE DI MILANO



Raccolta delle Stampe A. Bertarelli
Raccolte di Arte Applicata
Museo degli Strumenti Musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. V - Anno IV

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1977

- ²² I giudizi negativi sulla sua opera pittorica si ripetono in modo pressoché concorde in tutte le fonti.
- ²³ La data 1628 proposta dal De Angelis (*Notizie istoriche...* cit., XIII, p. 140) è certamente errata, dal momento che la maggior parte delle incisioni del Podestà è datata 1640.
- ²⁴ Cfr. DE ANGELIS, *Notizie istoriche...* cit., *ivi*.
- ²⁵ Cfr. G.K. NAGLER, *Künstler-Lexikon* cit., XIII, p. 48.
- ²⁶ *S. Francesco mostra il pane miracoloso* (B. 1), non conservata alla Bertarelli.
- ²⁷ *Un Mercurio e Paride* di G.B. Galestruzzi e una raffigurazione di *S. Iago* (Cfr. G.K. NAGLER, *Künstler-Lexikon* cit., XIII, p. 48).
- ²⁸ Giuseppe De' Rossi fu il capostipite di questa celebre famiglia di stampatori attiva a Roma con bottega alla Pace. Giuseppe fu attivo certamente dal 1633 al 1638.
- ²⁹ Francesco Saluccio esercitò l'attività di stampatore a Roma intorno al 1640. Le incisioni del Podestà che recano l'indirizzo del Saluccio sono la B. 2, B. 3, B. 4, B. 5.
- ³⁰ *Allegoria* (B. 8).
- ³¹ Le incisioni B. 2, B. 3, B. 4, B. 5.
- ³² A. BARTSCH, *Le Peintre-Graveur* cit., vol. XXI, pp. 149-152.
- ³³ G.K. NAGLER, *Künstler-Lexikon* cit., XII, p. 497; CH. LE BLANC, *Manuel...* cit., III, p. 206.
- ³⁴ Inv.: Sc. 71, 72783.
- ³⁵ B. 2.
- ³⁶ Nagler, 6; Le Blanc, 6.
- ³⁷ G.K. NAGLER, *Künstler-Lexikon* cit., XII, p. 497. Per ulteriori notizie su Domenico Piola, oltre alle già citate *Vite* del Soprani, si veda: M. LABÒ, in Thieme-Becker, *Künstler-Lexikon*, XXVII, Leipzig 1933; A. GRISERI, in «Paragone», 67, 1955; J. BEAN, in «La Revue des Arts», Paris 1958, n. 6.
- ³⁸ A. BARTSCH, *Le Peintre-Graveur* cit., XXI, p. 43; G.K. NAGLER, *Künstler-Lexikon* cit., II, p. 430; G.K. NAGLER, *Die Monogrammisten*, München 1863, IV, 3940; CH. LE BLANC, *Manuel...* cit., I, p. 613.

DESCRIZIONE DELLE INCISIONI



BARTOLOMEO BISCAINO

IL PICCOLO MOSÈ SALVATO DALLE ACQUE

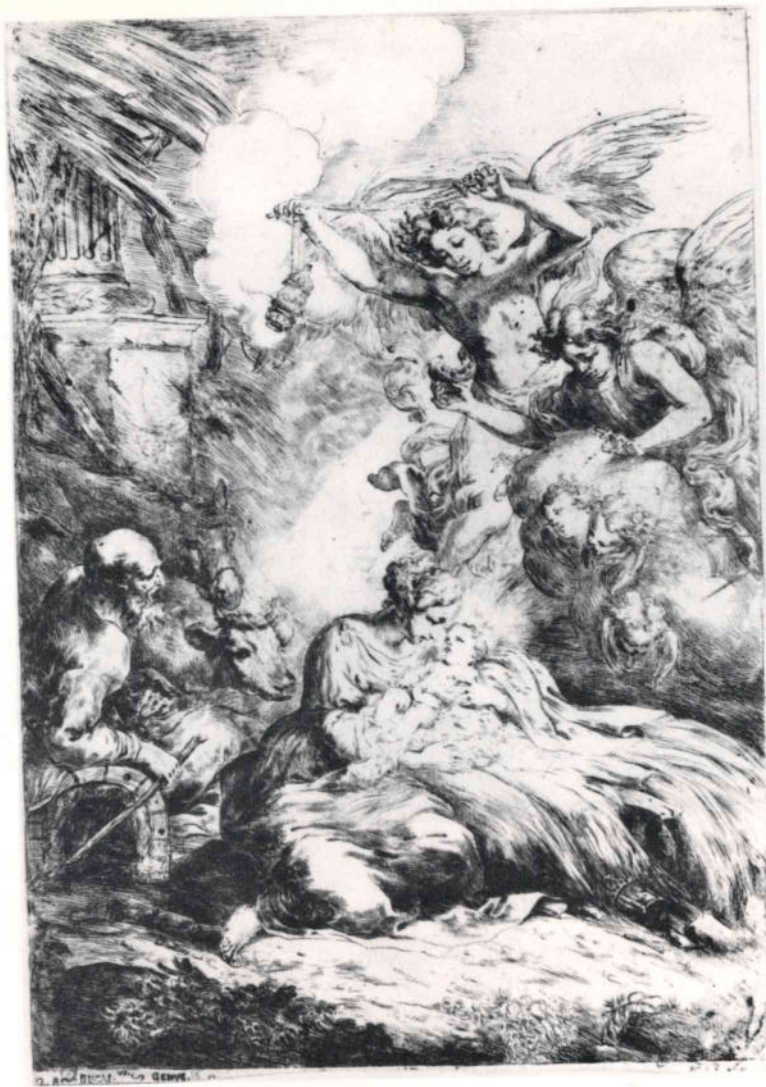
Acquaforte, mm. 185×240.

Bartsch 2; Le Blanc 2; Nagler 5.

Bertarelli, Art. P. 2-69.

Secondo stato su cinque, recante in basso a sinistra su una pietra il nome dell'artista « BISCAINVS / GENV.^{sis} F. » e in basso al centro la scritta « Daman ex. », cioè il nome dello stampatore del foglio (*ex.* sta per *excudit*, cioè « stampò »).

Un disegno preparatorio per questa incisione si trova a Genova, Palazzo Bianco, collezione Durazzo, inv. n. 2767 (illustrato in O. GROSSO-A. PETTORELLI, *I disegni di Palazzo Bianco*, Milano 1910, fig. 40). Un altro disegno, molto vicino al Parmigianino, raffigurante lo stesso soggetto, ma senza alcuna somiglianza, è conservato ad Edimburgo, National Gallery of Scotland (inv. n. 2890). Il Biscaino eseguì anche un dipinto con questo soggetto, ma trattato in modo differente (Genova, coll. privata).



NATIVITÀ

Acquaforte, mm. 387×273.

Bartsch 7; Le Blanc 7; Nagler 1.

Bertarelli, Art. M. 18 (preziose).

Quinto stato su sei, sconosciuto al Bartsch, recante in basso a sinistra, nel piccolo margine il numero «28» e la scritta: «BISCAI.^{VS} GENVE.^{IS} F.». Alcuni tratti lungo il margine sinistro sono ripresi a bulino. In basso a destra si legge invece: «N° 3» e «Daman ex.».

Di questa incisione si conosce una copia in controparte, con le stesse dimensioni dell'originale, recante solo la scritta con il nome dell'artista.



ADORAZIONE DEI MAGI

Acquaforte, mm. 209×149.

Bartsch 9; Le Blanc 28.

Bertarelli, Art. P. 2-73.

Terzo stato su quattro, sconosciuto al Bartsch e al Le Blanc, recante in basso a destra verso il centro il nome dell'artista: «b. biscainus in. et. f.» (cioè: *invenit et Fecit*), in basso a sinistra il nome dello stampatore Daman e in basso al centro: «N° 53».

Il volto della Vergine ricalca con una certa precisione quello dell'*Angelo Custode*, dipinto dal Biscaino, conservato in collezione privata a Genova ed esistente in fedele replica a Subiaco nella chiesa del Monastero di S. Scolastica. Il dipinto originale è illustrato in «Paragone», marzo 1971, tav. 24. Il volto del soldato con elmo, primo dietro ai Magi, è del tutto simile al terzo personaggio da sinistra nel *Trionfo di David* (Genova, coll. privata), illustrato in «Paragone», *ivi*, tav. 22.

Di questa incisione sono conosciute due differenti copie entrambe in controparte.



IL PICCOLO SALVATORE

Acquaforse, mm. 210×174 (ovale).

Bartsch 14; Le Blanc 34; Nagler 8.

Bertarelli, Art. P. 2-72.

Secondo stato su due, sconosciuto al Bartsch, recante in basso al centro le iniziali del nome e cognome dell'artista: «BA. BIS.^o» e a destra di queste iniziali il nome dello stampatore Daman.

Questa incisione, pur non potendosi definire rara, non è da considerarsi fra quelle che ebbero abbondanti tirature.



LA VERGINE CHE ALLATTA IL BAMBINO GESÙ

Acquaforse, mm. 246×182.

Bartsch 20; Le Blanc 13.

Bertarelli, Art. P. 2-70.

Secondo stato su due, recante in basso a destra il nome dell'artista: «biscainus in. et F.» e in basso a sinistra il nome dello stampatore Daman, mentre in una banderuola tenuta dai tre angeli in alto si legge: «gloria in excelsis». In basso a sinistra si scorge il timbro della collezione.

Di quest'opera si conosce una copia nello stesso verso, abbastanza ingannevole, riconoscibile perché il muro alle spalle della Vergine è ombreggiato in modo differente.



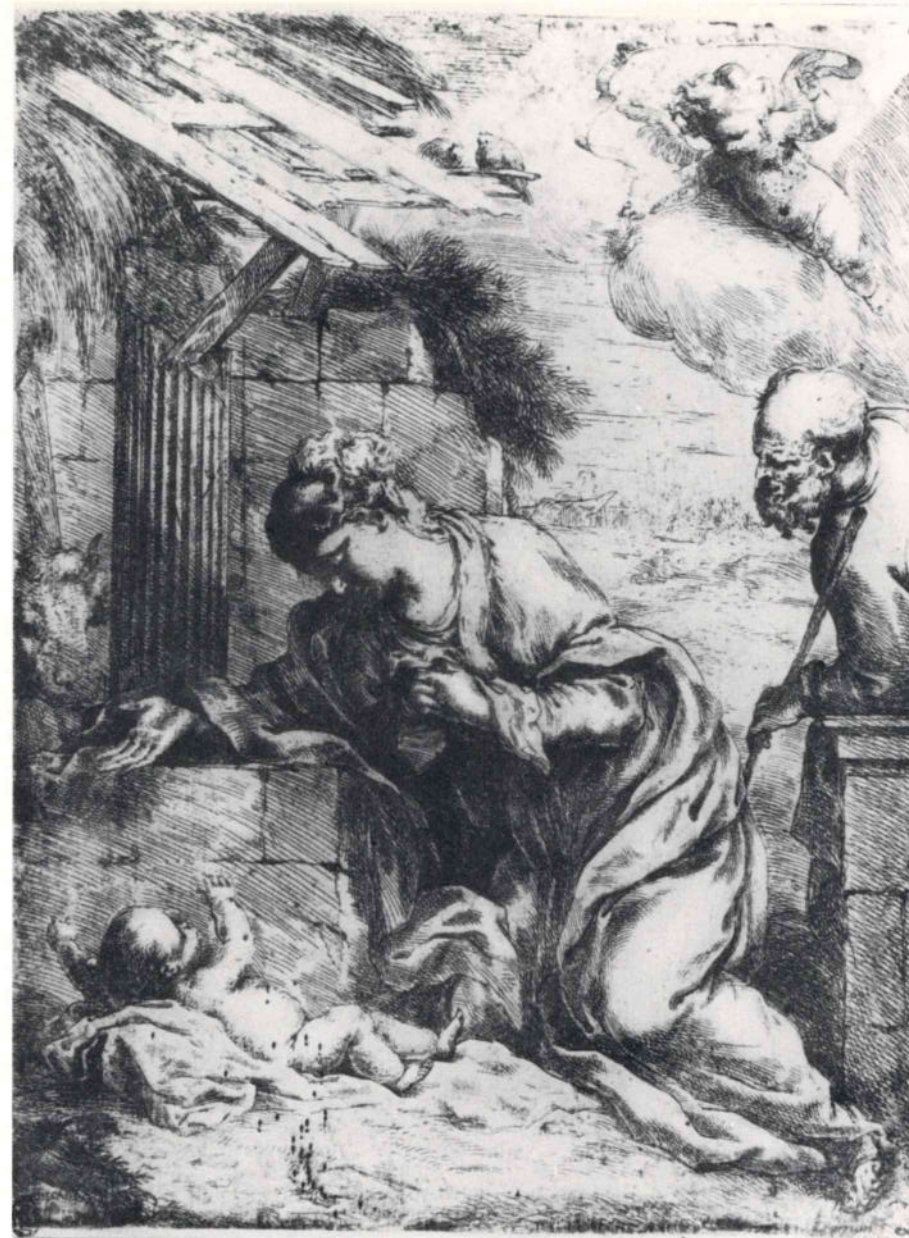
LA VERGINE CHE ALLATTA GESÙ

Acquaforte, mm. 246×178.

Bartsch 20; Le Blanc 13.

Bertarelli, Art. P. 2-71.

Altro esemplare del secondo stato, come il precedente. Il foglio è però rovinato, mostra uno strappo in alto sopra la testa degli angeli e risulta rifilato nel lato destro.



LA VERGINE ADORA GESÙ

Acquaforte, mm. 245×187.

Bartsch 22; Le Blanc 15; Nagler 15.

Bertarelli, Art. P. 2-74.

Secondo stato su sei recante in basso a sinistra su una pietra la scritta: « BISCAINO F. / 1655 » e a destra malamente leggibile il nome dello stampatore Daman. Il foglio mostra delle macchie in basso al centro e il timbro di collezione in basso a sinistra.



LA VERGINE ADORA GESÙ

Acquaforse, mm. 245×187.

Bartsch 22; Le Blanc 15; Nagler 15.

Bertarelli, Art. P. 2-76.

Quarto stato su sei, con l'aggiunta rispetto al precedente dell'indirizzo dello stampatore Remondini di Bassano in basso a destra e del «N° 178» in basso al centro. In questo esemplare si scorge in basso anche il timbro della collezione a sinistra del nome del Remondini.



LA VERGINE ADORA GESÙ

Acquaforse, mm. 245×187.

Bartsch 22; Le Blanc 15; Nagler 15.

Bertarelli, Art. P. 2-75.

Sesto stato su sei; rispetto al foglio precedente sono state malamente abrase tutte le scritte ad eccezione della firma dell'artista. In basso al centro si scorge il numero «67» scritto a penna e più a sinistra il timbro di collezione.



S. ANTONIO E S. PAOLO

Acquaforse, mm. 235×178.

Bartsch 37; Le Blanc 35; Nagler 12.

Bertarelli, Art. P. 2-77.

Secondo stato su due recante in basso a sinistra il nome dell'artista: « BISCA.^{VS} GENV.^{IS} F. » e in basso a destra il nome di Daman. In basso a sinistra si scorge il timbro della collezione.

Secondo il Bonzi (*Il Biscaino*. Savona, 1940, p. 18) questa incisione ricorda vagamente un quadro del Fiasella conservato a Voltaggio.



GALATEA

Acquaforse, mm. 252×211.

Bartsch 40; Le Blanc 43.

Bertarelli, Art. P. 34-73.

Esemplare del primo o secondo stato su due, recante in basso a sinistra in un cartiglio il nome dell'artista: « biscainus / Gen.^{SIS} in et F. ».

Lo stato di questo esemplare non è determinabile in quanto esso è tagliato in basso di circa due cm. e pertanto non è possibile stabilire se esso originariamente portasse nell'angolo inferiore sinistro il nome dello stampatore Daman, presente nei II stati. Di questa incisione si conosce una copia in controparte.



Incisioni erroneamente attribuite al Biscaino
LA CIRCONCISIONE

Acquaforte, mm. 233×172.

Copia in controparte di B. 10; e di LB. 29.

Bertarelli, Art. M. 5-10.

Copia in controparte, molto simile all'originale e con le sue stesse misure, recante in basso a sinistra, sul gradino, la scritta «Bart Biscaino del.» e a destra: le iniziali dell'incisore: «P.B. imitavit». Dell'acquaforte originale del Biscaino si conoscono altre tre differenti copie, di cui due nello stesso verso e una in controparte.



M. R. D. D. A. Bapt. Lornellino Camere Aplice Cens.
Summe ludentis Mortis a pondere ligat
Perantem Infantis Maximus ardor habet
Impatiens formam sed nos sic ludere cogit
Qui cubat separato corpori magnus Amor

Eq. B.B. In. et fe.

LA SACRA FAMIGLIA

Bulino, mm. 140×95.

Non catalogata in Bartsch, Le Blanc e Nagler.

Bertarelli, Art. P. 34-74.

Secondo stato su due, recante in basso una dedica in cinque righe a G. Battista Lornellino, firmata «Eq. B.B. In. et fe.» e con le iniziali «G.R.F.» («Guido Reni Fecit») nell'angolo inferiore destro dell'inciso. Quest'opera venne attribuita per la prima volta al Biscaino dal Malaspina (L. MALASPINA, *Catalogo di una raccolta di stampe antiche*, Milano 1824, II, p. 333), ma in modo dubitativo e provvisorio. Il Nagler la attribuisce, sia pure con qualche dubbio, al Biscaino (*Die Monogrammisten*, I, 1712, 2), ma nel descriverla confonde l'agnello ai piedi di

S. Giovannino con un Angelo, che invece non compare. Il Bartsch e il Le Blanc la escludono dalla loro catalogazione. Quest'opera, che nel catalogo della Bertarelli è assegnata al Biscaino, è certamente da attribuire ad un altro artista, le cui iniziali sono ancora *B.B.*, come quelle del Biscaino, il quale fra l'altro non fu mai nominato « cavaliere » come invece si legge nella firma della stampa in questione («*Eq.*» = «*eques*»).

FRANCESCO AMATO

S. GEROLAMO

Acquaforte, mm. 267×181.

Bartsch 3; Le Blanc 5.

Bertarelli, Art. P. 34-63.

Esemplare dell'unico stato conosciuto, recante in basso a sinistra, a piccoli caratteri, la scritta: « Franc. Amatus / In. ». Nell'angolo inferiore sinistro si scorge il timbro di collezione.





DOMENICO PIOLA

FIGURA DI VECCHIO

Acquaforte, mm. 115×104.

Bartsch 5; Le Blanc 6; Nagler 5.

Bertarelli, Art. 20-37.

Esemplare dell'unico stato, recante in alto a sinistra le iniziali dell'artista: «D.P.». Nell'angolo inferiore sinistro si scorge il timbro di collezione.

Fra le sette incisioni conosciute di D. Piola questa è da ritenersi quella più comune, avendo avuto una maggiore tiratura delle altre.

PROMETEO

Acquaforte, mm. 70×113.

Sconosciuta alle precedenti catalogazioni.

Conservata al Gabinetto delle Stampe di Roma (Sc. 71, 72783).

Unico stato, recante in basso a sinistra la scritta «Domenico Piola».



GIOVANNI ANDREA PODESTÀ

BACCANALE

Acquaforse, mm. 265×390.

Bartsch 2; Le Blanc 2; Nagler 2.

Bertarelli, Art. M. 29-47.

Probabile secondo stato su due, recante in basso verso destra la dedica al Principe Paolo Giordano e a sinistra, in un cartiglio, il nome dell'artista: « ANDREA PODESTÀ INV. E F. / 1640 ». In basso a destra, aggiunto posteriormente, si legge l'indirizzo di G. Giacomo De' Rossi, inciso sopra l'indirizzo di un precedente stampatore, che è stato abraso. Nell'angolo inferiore sinistro si scorge il timbro di collezione; al centro una piega verticale.

La data di questa incisione ha dato luogo a qualche controversia. Oltre ai due stati oggi conosciuti, rispettivamente con l'indirizzo del Saluccio e del De' Rossi, è probabile l'esistenza di un III stato, recante la data « 1649 ».



BACCANALE

Acquaforse, mm. 270×395.

Bartsch 4; Le Blanc 5; Nagler 4.

Bertarelli, Art. M. 29-48.

Secondo stato su tre, recante in basso a sinistra la dedica a Paolo Giordano II e la data 1640 e a destra l'indirizzo di G. Giacomo De' Rossi, inciso al posto del precedente indirizzo del Saluccio.

Oltre alla variante dell'indirizzo dello stampatore, il secondo stato mostra numerosi ritocchi a bulino. L'esemplare della Bertarelli è purtroppo rovinato da una vistosa piega verticale al centro.



BACCO INCONTRA ARIANNA

Acquaforse, mm. 317×392.

Bartsch 6; Le Blanc 6; Nagler 6.

Bertarelli, Art. M. 195 (preziose).

Primo stato su due, recante in basso la dedica a Don Fabio della Corgna, il nome dell'artista e la licenza delle autorità.

Il soggetto è tratto dal dipinto eseguito da Tiziano per Alfonso I duca di Ferrara. Il secondo stato, di cui non abbiamo incontrato esemplari, è menzionato dal Weigel e recherebbe l'indirizzo del De' Rossi.



BACCANALE CON UNA DONNA DORMIENTE

Acquaforse, mm. 315×395.

Bartsch 7; Le Blanc 4; Nagler 7.

Bertarelli, Art. M. 196 (preziose).

Secondo stato su due recante in basso, verso destra, la dedica a Don Fabio Della Corgna e il nome dell'artista, mentre verso sinistra compaiono il nome del Tiziano quale « inventore » del soggetto e il permesso delle autorità. Al centro in caratteri più marcati, si legge l'indirizzo di G. Giacomo De' Rossi.

Come per la precedente, il soggetto è stato tratto dal dipinto eseguito da Tiziano per Alfonso I duca di Ferrara. Si osservi nell'indirizzo del De' Rossi un errore ortografico: « le Stama », anziché « le Stampa ».



AMORINI CON UNA STATUA DI VENERE

Acquaforte, mm. 310×400.

Bartsch 8; Le Blanc 7; Nagler 8.

Bertarelli, Art. M. 197 (preziose).

Secondo stato su due, sconosciuto al Bartsch, recante in basso la dedica al Cav. Cassiano dal Pozzo, il nome dell'artista, quello del Tiziano, il permesso delle autorità e la data 1636, anno in cui Giuseppe De' Rossi, di cui si scorge l'indirizzo, eseguì la prima tiratura. A destra del suo nome si legge, con un tratto più marcato, il nome di G. Giacomo De' Rossi, che curò le tirature successive.

Come nei due casi precedenti, anche questo soggetto è tratto da un dipinto di Tiziano eseguito per Alfonso I duca di Ferrara. A proposito di questa incisione il Le Blanc legge malamente la data, intendendola come « 1656 ».



SALVATORE CASTIGLIONE

LA RISURREZIONE DI LAZZARO

Acquaforte, mm. 110×211 .

Bartsch 1; Le Blanc 1; Nagler 1.

Bertarelli, Art. P. 6-88.

Esemplare del secondo stato su due, recante in basso a sinistra in un piccolo riquadro la scritta: « SALVATORE CAST. GENOV. 1645 ».

LA RISURREZIONE DI LAZZARO

Acquaforte, mm. 110×212.

Bartsch 1; Le Blanc 1; Nagler 1.

Bertarelli, Art. P. 29-100.

Esemplare del tutto simile al precedente.

PER
1

COMUNE DI MILANO



Raccolta delle Stampe A. Bertarelli
Raccolte di Arte Applicata
Museo degli Strumenti Musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. V - Anno IV

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1977

Precisazioni e novità sul decoro «alla rosa ocracea»
della fabbrica pesarese di Callegari e Casali

Nel corso dello studio volto alla identificazione dei numerosi pezzi che compongono la raccolta delle maioliche del Castello Sforzesco di Milano, si è giunti ad una chiarificazione di taluni esemplari che porta a mutare totalmente alcune attribuzioni fino ad ora usate.

È il caso di alcuni pezzi: un piatto, una scodella e una piccola zuppiera del XVIII secolo, ornati con mazzi di fiori a piccolo fuoco.

Attribuiti in un primo tempo alle fornaci lodigiane, furono poi per anni esposti nelle vetrine delle fabbriche milanesi, attribuendone la paternità a Pasquale Rubati, forse perché la precisione del disegno e la tonalità aranciata di alcuni fiori recavano la tipologia caratteristica della nota fabbrica milanese.

Nel desiderio ora di fare maggiormente luce su alcuni aspetti decorativi delle fornaci pesaresi, ci sembra interessante lo studio particolareggiato di questi tre esemplari che, senza ombra di dubbio, dobbiamo invece considerare usciti dalla fabbrica Callegari e Casali operanti in Pesaro nella seconda metà del XVIII secolo.

Notiamo, per inciso, che moltissime volte esemplari delle fornaci pesaresi vengono attribuiti tanto alle fabbriche di Milano come a quelle di Lodi. Questo è spiegabile con una evidente influenza lombarda che ritroviamo frequentemente nella produzione pesarese: si veda ad esempio tanto il famoso decoro «al ticchio», come la raffigurazione della farfalla policroma, e così pure la rappresentazione di figure cinesizzanti che chiaramente attingono l'ispirazione dalle «figurine» di Felice Clerici e dalla fabbrica lodigiana dei Ferretti.

Questo deriva non tanto per l'opinione comune, peraltro ancora da dimostrare, che i Callegari e Casali avessero lavorato presso il Ferretti di Lodi, quanto piuttosto per l'opinione personale di chi scrive, che il Callegari dovesse avere avuto frequenti contatti con le fabbriche milanesi,

se non avesse addirittura operato in una di esse. L'eventuale conferma di una tale notizia spiegherebbe meglio alcuni atteggiamenti lombardi che sono tipici del noto binomio pesarese.

Ma tornando ai tre pezzi della Raccolta Sforzesca, chiariamo che l'ausilio alla identificazione degli stessi risale ad un felice ritrovamento di un piatto, marcato con la nota sigla pesarese C.C. (Callegari Casali), facente parte di una ricca collezione privata.

Osservando il piatto centinato della figura 1, decorato a piccolo fuoco, e trascurando per il momento la ricca decorazione della tesa chiaramente ispirata ad un motivo delle porcellane di Vienna, fermiamo l'attenzione sul centro del cavo, e precisamente sul mazzo formato da vari fiori di campo. Sono presenti rose, campanule, margherite, foglie verdi e rotonde dalle nervature sottili, sottolineate in scuro. Una delle due rose del mazzo centrale è completamente aperta e viene rappresentata con un insolito colore aranciato. Notiamo anche che i petali del fiore di ranuncolo, che si erge sul sottile stelo, sono formati da tanti piccoli tocchi di pennello sempre nel medesimo tono intensamente ferroso già impiegato per decorare la rosa.

Riesce piuttosto difficile attribuire questo esemplare alle fornaci di Pesaro, anche perché essendo stati a lungo abituati a vedere la rosa pesarese sempre rappresentata nei vari toni del rosso o del paonazzo, desta una certa meraviglia la stranezza di questo esemplare che si differenzia così nettamente dagli altri sino ad ora conosciuti.

Lo smalto del fondo è cremoso e bianchissimo, e sul retro del piatto le due caratteristiche iniziali C.C. portano la sicura attribuzione della fabbrica Callegari e Casali di Pesaro.

Se lo confrontiamo ora con un altro esemplare sempre di coll. privata (fig. 2), possiamo constatare come i due mazzi che compongono il motivo centrale dei due piatti siano i medesimi, e la rosa aranciata semi aperta del primo esemplare viene qui sostituita da una grossa rosa ocracea sempre dipinta sullo smalto bianchissimo del fondo. Sulla tesa alcuni tralci fioriti sostituiscono il reticolo verde e portano le stesse campanule violacee che precedentemente avevamo viste inserite nel mazzo centrale.

Anche se questo esemplare è privo di marca che certifichi la sua provenienza, siamo tuttavia certi che esso esce dalla bottega dei Callegari e Casali, autori dell'esemplare precedente.

Collocando ora questo piatto vicino a quello della Raccolta del Castello Sforzesco (fig. 3), notiamo che non solo sono ambedue della medesima



FIG. 1 - Piatto centinato con tesa a reticolo e decorazione policroma. Marcato C.C., Pesaro, fabbrica Callegari e Casali, 1770/1775, diam. cm. 23,5. Coll. privata.



FIG. 2 - Piatto centinato a decorazione policroma.
Pesaro, fabbrica Callegari e Casali, 1770/1775, diam. cm. 23,5.
Coll. privata.

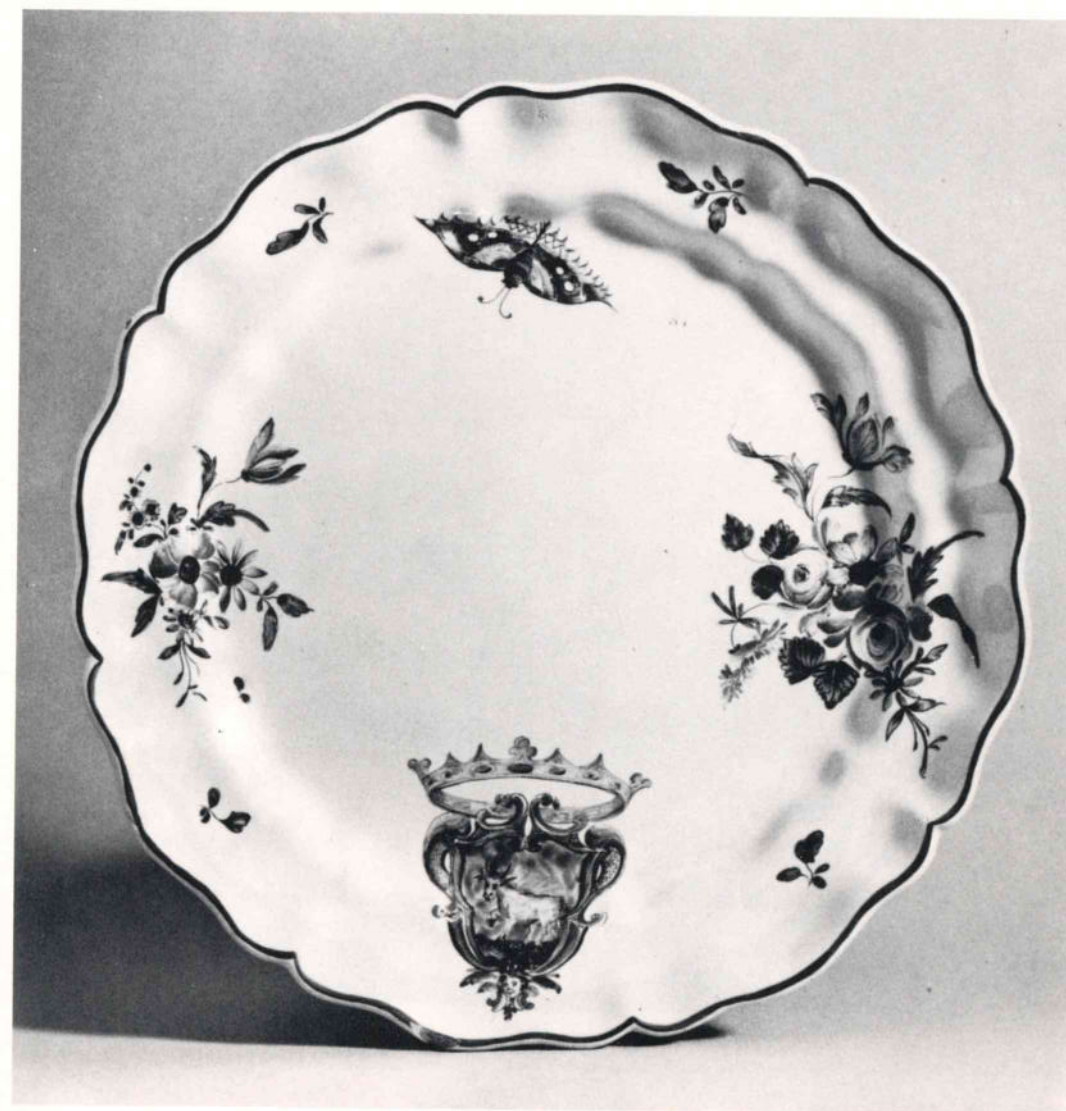


FIG. 3 - Piatto centinato a decorazione policroma con farfalla e stemma.
Pesaro, fabbrica Callegari e Casali, 1770/1775, diam. cm. 23,5.
Milano, Castello Sforzesco. (Inv. M. 3545).



FIG. 4 - Piatto fondo centinato con stemma marchionale e decoro policromo.
Pesaro, fabbrica Callegari e Casali, 1770/1775, diam. cm. 22.
Milano, Castello Sforzesco. (Inv. M. 394).



FIG. 5 - Piccola zuppiera costolata con stemma. Prese a conchiglia in verde.
Pesaro, fabbrica Callegari e Casali, 1770/1775, h. cm. 19, cm. 22×15.
Milano, Castello Sforzesco. (Inv. M. 393).



FIG. 6 - Piatto tondo centinato con decoro policromo detto « alla rosa ocracea ».
Pesaro, fabbrica Callegari e Casali, 1770/1775, diam. cm. 23,5.
Milano, Coll. Silva.



FIG. 7 - Piatto ovale centinato con decoro policromo detto « alla rosa ocracea ».
Pesaro, fabbrica Callegari e Casali, 1770/1775, cm. 35 x 27,5.
Milano, Coll. Silva.



FIG. 8 - Tazza da brodo con analogo piatto. Decorazione policroma con larga fascia a reticolo in oro su fondo azzurro.
 Marca: *Pesaro 1771* nella tazza, h. cm. 14×14,5.
Pesaro 1772 nel piatto, diam. cm. 23,5.
 Pesaro, fabbrica Callegari e Casali.
 Torino, Palazzo Madama.

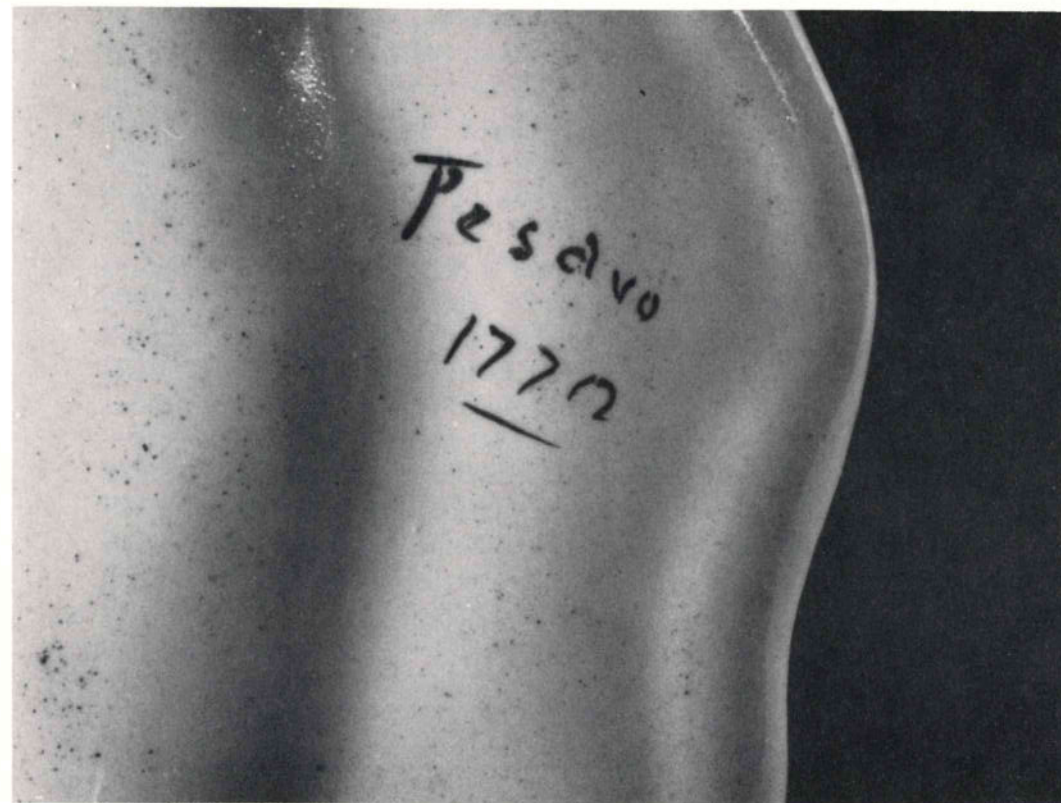


FIG. 9 - Segnatura del piatto alla fig. 8.

forma e misura, ma che i due mazzi posti lateralmente sul piatto della raccolta milanese portano esattamente tutti gli elementi sino ad ora esaminati.

Identica infatti è la rosa di colore ocraceo, identiche sono le foglie rotonde con le nervature sottolineate in scuro, e così pure appare la margherita a petali aperti che, posta alla base del mazzo, sembra trattenere i gambi dei fiori.

Un nuovo elemento si aggiunge ancora al decoro fiorito, ed è la farfalla variopinta, che elegantemente si libra nell'aria all'estremità opposta allo stemma. Questo motivo che non è certamente nuovo per la fabbrica pesarese, lo ritroviamo ripetutamente inserito nelle maioliche di questo periodo. In primo piano l'aggiunta dello stemma marchionale indica l'appartenenza del servizio ad una famiglia patrizia non ben identificata.

Il secondo pezzo della raccolta del Castello è una scodella recante al centro semplicemente un grande stemma incorniciato da cartigli e sormontato da corona marchionale (fig. 4). Le tre spade in campo violaceo indicano la probabile appartenenza del servizio alla famiglia Spada, di cui un ramo era appunto di origine marchigiana.

Sulla tesa del piatto tre tralci fioriti portano ancora gli stessi elementi decorativi riscontrati precedentemente. Abbiamo infatti le campanule violacee, il tulipano aranciato e le margherite dai petali ben distanziati fra loro. La rosa, che non è ancora la purpurea rosa pesarese comunemente conosciuta, viene inserita nel tralcio sovrastante lo stemma, ed è di colore violaceo, nello stesso tono già visto nel piatto firmato della figura 1. Passando ora ad esaminare la piccola zuppiera (fig. 5), sempre del Castello Sforzesco, recante sul coperchio le campanule e le margherite e sul fianco il noto mazzo composto con gli stessi moduli decorativi, non possiamo non attribuire anche questo pezzo alla fabbrica pesarese. In particolare notiamo che la semplificazione del disegno ci porta a scoprire una sorprendente similitudine fra questo tipo di decoro e quello che orna i famosi piatti detti « *alla rosa ocracea* » già descritti a suo tempo dall'avvocato Bolognesi (figg. 6 e 7).

Quando nel lontano 1959, scrivendo un articolo sulla rivista « Faenza », il Bolognesi assegnava alle fornaci pesaresi il servizio decorato con la rosa ocracea, molti studiosi rimasero piuttosto perplessi. Ad alcuni di essi infatti l'attribuzione sembrò azzardata e non tutti l'accosero in quanto sembrò allora che si basasse su scarsi elementi, piuttosto su ipotesi, affidate soprattutto alla sensibilità del raccoglitore di maioliche.

Mettendo ora a confronto i due decori (della fig. 5 e fig. 6 e 7), possiamo osservare come sia identica tanto la forma della rosa, con i medesimi quattro petali aperti lateralmente, quanto la farfalla precedentemente esaminata (nella fig. 3); e uguale è il colore ocraceo ripetuto nelle margherite e nel tulipano, e indiscutibilmente è la stessa anche la fabbrica dalla quale provengono tutti questi esemplari.

Sul rovescio di alcuni pezzi, sia del servizio della rosa ocracea come sotto il coperchio della zuppiera del Castello Sforzesco, si notano quattro segni che si intersecano tra di loro formando una doppia croce dipinta in giallo pallido. Alcuni piatti portano invece al rovescio solo una breve pennellata, sempre nel medesimo colore.

L'Avvocato Bolognesi riteneva che questo segno stesse a significare una marca attribuibile ad una fabbrica sconosciuta di Pesaro. Ma una ipotesi, forse non lontana dalla realtà, porta a considerare che queste pennellate potrebbero essere contrassegni stabiliti dai vari decoratori, perché non fossero confusi tra loro gli esemplari che, pur recando lo stesso motivo decorativo, facevano parte di servizi diversi. Non dobbiamo dimenticare infatti che ogni fabbrica, allora come oggi, una volta stabilito il motivo decorativo, cercava di impiegarlo in larga serie.

Accertata la paternità di questi numerosi esemplari (del solo servizio alla rosa ocracea si conoscono almeno 75 elementi) sorge naturale il desiderio di conoscere almeno approssimativamente la data attorno alla quale potrebbe essere stato eseguito questo particolare tipo di decorazione, e cercando di avvicinarci il più possibile a questa data, è ancora una volta una documentazione firmata che ci viene in aiuto.

Si tratta di due magnifici esemplari esposti nel Museo di Palazzo Madama a Torino (fig. 8).

Nella tazza da brodo e nell'analogo piatto centinato, finemente decorato con tralci di fiori nelle riserve bianche, ritroviamo tutti gli elementi e i colori che hanno portato ad assegnare alla fornace di Pesaro tanto i pezzi del Castello Sforzesco come il servizio alla rosa ocracea.

Gli esemplari di Torino, oltre alla ricca decorazione a losanghe in oro su fondo azzurro che ci riporta al primo pezzo visto in questo studio, recano rispettivamente le date 1771 e 1772 unitamente alla marca « *Pesaro* ». Queste date ai nostri fini sono molto importanti. Esse costituiscono infatti dei preziosi elementi, in base ai quali possiamo determinare con certezza anche l'epoca nella quale venne eseguito a Pesaro il decoro a piccolo fuoco.

Certamente attorno a questi anni furono eseguiti anche i pezzi in questione che, se pure meno preziosi degli esemplari del Museo di Torino, sono tuttavia sufficientemente eloquenti per stabilire la finezza dell'esecuzione, la purezza dello smalto e la validità degli artisti maiolicari della fabbrica pesarese.

IL DONO DI UN CENTRO DA TAVOLA, OPERA DI ALFREDO RAVASCO

La Signora Brambilla di Milano, ha fatto pervenire in dono nel luglio del 1976, un centro da tavola in tre pezzi eseguito da Alfredo Ravasco. Data l'eccezionalità del dono, è stato esposto in una Sala al 1° piano della Rocchetta del Castello Sforzesco, ove sono collocate opere solamente di arte antica.

La loro sistemazione più idonea sarà possibile solamente quando vi sarà una Galleria d'Arte Moderna con spazi per le Arti Decorative moderne e contemporanee.

Dalla donatrice seppi che furono esposti in una Mostra a New York nel 1939. I tre pezzi raffigurano rispettivamente una razza, quello più grande e due seppie in smalto, abbarbicate su scogli di malachite.

Purtroppo la fotografia in bianco e nero non rende l'incanto dei colori degli smalti e del minerale che tanto contribuiscono allo splendore dei pezzi.

Ritengo, senza tema di esagerare, che si possano considerare fra i capolavori del celebre orafo di cui la Prof.ssa Bossaglia ha tracciato il seguente « excursus » critico-storico.

C.A.

I gioielli stile 1925 di Alfredo Ravasco

È tempo di riprendere il discorso sul gioielliere Alfredo Ravasco (Genova 1873 - Ghiffa 1958), traendo lo spunto dai tre pezzi di straordinaria qualità entrati di recente nelle Civiche raccolte d'Arte Applicata ed esposti in una sala della Rocchetta del Castello Sforzesco.

È tempo, diciamo meglio, di abbozzare un discorso critico, di mettere in relazione gli oggetti che Ravasco inventò e realizzò, soprattutto fra il 1920 e il 1935, con la situazione culturale di quegli anni e con gli indirizzi artistici che se ne espressero.

Stimati e ricercati finché furono attivi, ricordati dagli amatori e collezionisti, i grandi artigiani italiani dall'Ottocento in qua non hanno alcun posto nelle storie dell'arte, dove cauta e guardinga è del resto l'apertura all'oggetto d'arte applicata (o decorativa, come si voglia) di tutte le età; non se ne trovano biografie stese con criteri storici, non notizie se non approssimate; la letteratura su di loro è per lo più aneddotica, come se si trattasse di personaggi da leggenda: e dobbiamo tuttavia esser grati a Ogetti, Calzini e pochi altri che, nel tono della divagazione, delle « cose viste », del foglio di diario, hanno fissato qualche memoria sulla quale ci è consentito di imbastire la ricostruzione di attività spesso geniali.

Alfredo Ravasco, genovese d'origine, figlio di un orafo di prestigio, a dispetto della penuria di dati che ci offre la sua bibliografia¹, appar presto, come le memorie orali per altro confermano, gioielliere affermato: già presente all'esposizione di Milano del 1906; insegnante all'Umanitaria (nel periodo brillantissimo che vi vedeva tener cattedra Mazzucotelli maestro del ferro, Eugenio Quarti ebanista e, in una parola, i più qualificati artisti decoratori della Milano nel primo venticinquennio del secolo); autore di urne, teche, vetrine per la conservazione di oggetti di pregio storico o artistico collocate nei musei e nelle colle-

PER
1

COMUNE DI MILANO



Raccolta delle Stampe A. Bertarelli
Raccolte di Arte Applicata
Museo degli Strumenti Musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. V - Anno IV

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1977

I gioielli stile 1925 di Alfredo Ravasco

È tempo di riprendere il discorso sul gioielliere Alfredo Ravasco (Genova 1873 - Ghiffa 1958), traendo lo spunto dai tre pezzi di straordinaria qualità entrati di recente nelle Civiche raccolte d'Arte Applicata ed esposti in una sala della Rocchetta del Castello Sforzesco.

È tempo, diciamo meglio, di abbozzare un discorso critico, di mettere in relazione gli oggetti che Ravasco inventò e realizzò, soprattutto fra il 1920 e il 1935, con la situazione culturale di quegli anni e con gli indirizzi artistici che se ne espressero.

Stimati e ricercati finché furono attivi, ricordati dagli amatori e collezionisti, i grandi artigiani italiani dall'Ottocento in qua non hanno alcun posto nelle storie dell'arte, dove cauta e guardinga è del resto l'apertura all'oggetto d'arte applicata (o decorativa, come si voglia) di tutte le età; non se ne trovano biografie stese con criteri storici, non notizie se non approssimate; la letteratura su di loro è per lo più aneddotica, come se si trattasse di personaggi da leggenda: e dobbiamo tuttavia esser grati a Ogetti, Calzini e pochi altri che, nel tono della divagazione, delle « cose viste », del foglio di diario, hanno fissato qualche memoria sulla quale ci è consentito di imbastire la ricostruzione di attività spesso geniali.

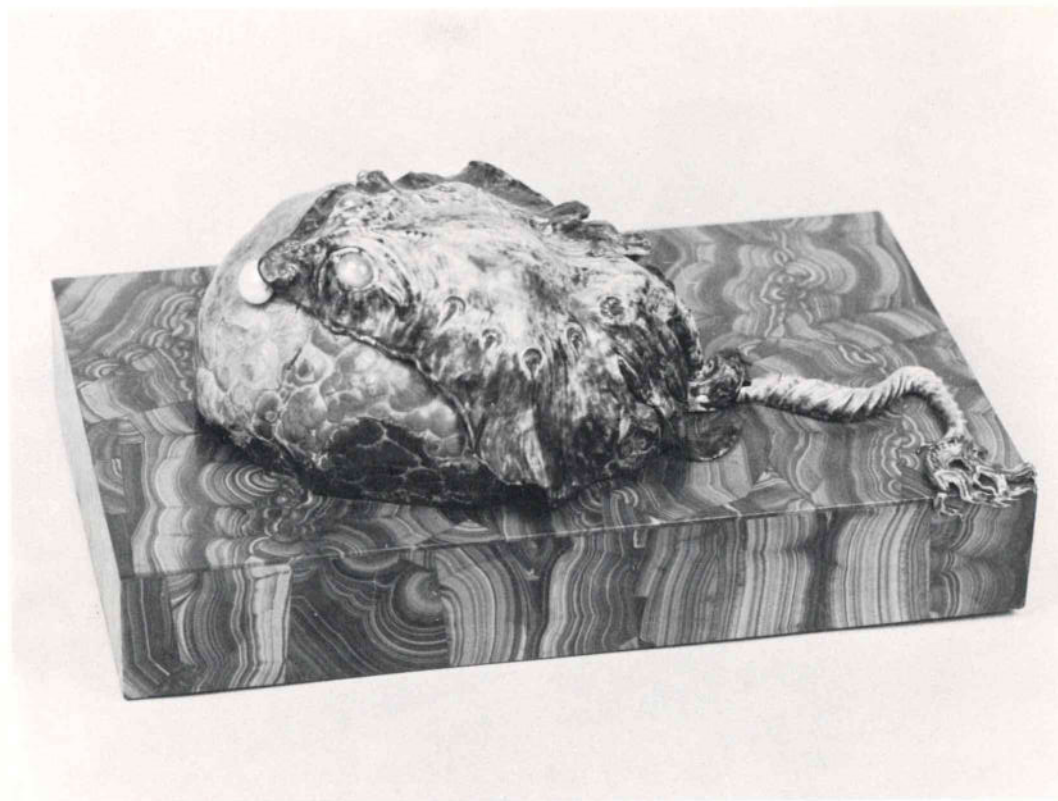
Alfredo Ravasco, genovese d'origine, figlio di un orafo di prestigio, a dispetto della penuria di dati che ci offre la sua bibliografia¹, appar presto, come le memorie orali per altro confermano, gioielliere affermato: già presente all'esposizione di Milano del 1906; insegnante all'Umanitaria (nel periodo brillantissimo che vi vedeva tener cattedra Mazzucotelli maestro del ferro, Eugenio Quarti ebanista e, in una parola, i più qualificati artisti decoratori della Milano nel primo venticinquennio del secolo); autore di urne, teche, vetrine per la conservazione di oggetti di pregio storico o artistico collocate nei musei e nelle colle-

zioni cittadine; restauratore dell'altare d'oro di Vuolvinio.

Se però la nostra attenzione si rivolge alle qualità propriamente creative dell'artigiano, alla elaborazione di uno stile che lo distingua, va detto che le une e l'altra maturano, come si diceva in esordio, appena dopo il 1920, ed hanno la loro sanzione, oltre che nelle prime Biennali monzesi, all'esposizione di Parigi del 1925. Della partecipazione di Ravasco alla grande rassegna è documento la monografia ufficiale pubblicata in Italia sull'avvenimento²: dove, curiosamente, il suo nome è in vari luoghi confuso con quello del padre Giacomo, e così anche nelle didascalie delle illustrazioni. Le quali ultime riguardano senza dubbio opere di Alfredo, da quel momento notissime e più volte esposte, sia come esemplari unici sia come repliche con varianti: prova ne sia la presenza di una serie di oggetti, già esibiti a Parigi (in un padiglione all'Esplanade), alla mostra successivamente aperta, nello stesso 1925, nella milanese galleria Pesaro³; dove appunto figuravano come di Alfredo. In ambedue le manifestazioni i gioielli di Ravasco erano presentati insieme con i ferri di Mazzucotelli (la famosa splendida fioriera oggi di proprietà Antonini), le sete di Ravasi, i vetri di Venini (e, a Milano, anche i quadri di Michele Cascella).

Si tratta, dunque, dei « pendentifs » e braccialetti dalle forme piatte, con disegni alternatamente geometrizzanti e « in stile »; delle scatole e vasi sontuosi alla Fabergé; di altri vasi, dolcemente torniti, con cascate di fiori di perle e pietre giù dall'imboccatura; ma soprattutto delle coppe, piccole conche, portagioie, portapastiglie, « bibelots » in malachite, onice, giada, lapislazzuli, agata, opale, decorate con pietre preziose, coralli e perle; la cui più saliente caratteristica di stile è costituita dal motivo degli animali avvinghiati ai piedestalli e ai manici, o appollaiati sui bordi delle vaschette, o ancora erti su plinti preziosi; animali scattanti o teneri, viscidati o soffici, il serpe, il gufo, il pavone, l'orso; e soprattutto i pesci, dai colori variegati e splendidi.

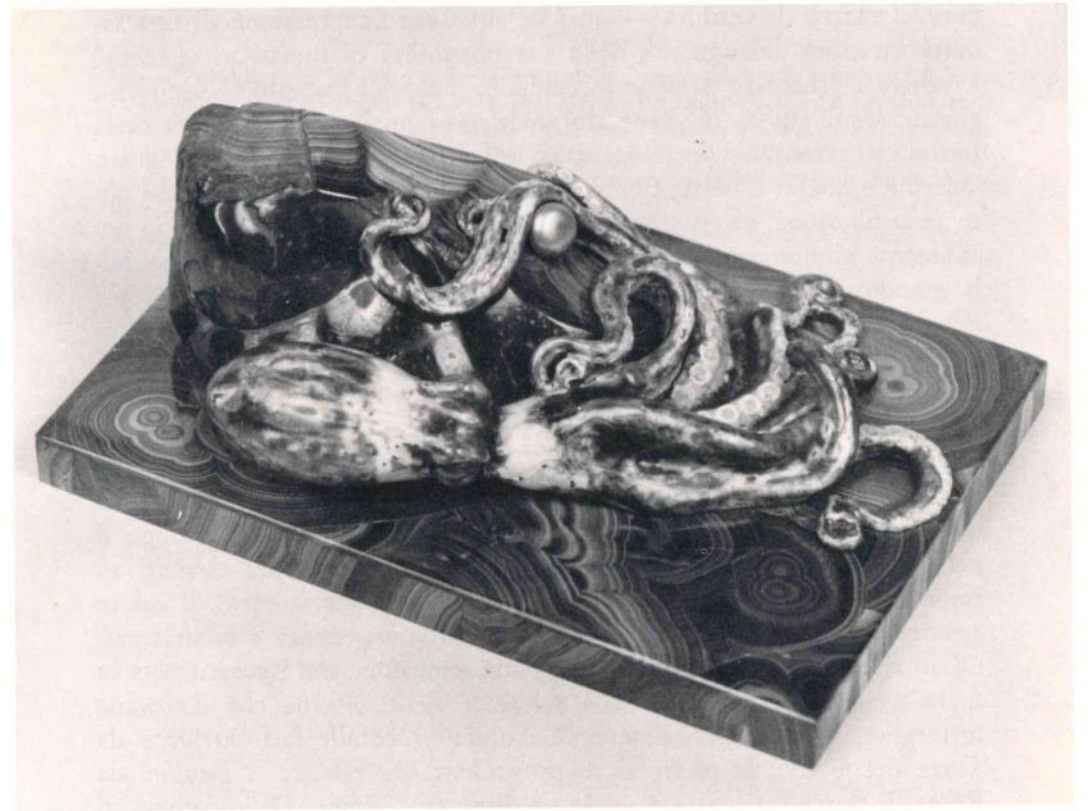
Questa produzione, altamente personalizzata, che segna l'apice di un percorso immaginativo sempre interessante, si qualifica in modo autonomo, ma con tutta pertinenza, nel clima dello stile degli « Arts déco »: lo stile 1925, appunto⁴. Infatti, mentre risponde ad alcune condizioni esterne proprie di quello stile — che l'oggetto sia di lusso, non solo per costosità di materiali e lavorazione, ma per apparenza fastosa; che lo scatto moderno del disegno sia unito a reminiscenze classico-esotiche —, si identifica con le sue ragioni più profonde: propone infatti gioielli dalla bellezza fredda e sofisticata, dove l'elemento naturale — l'animale, il



La manta, argento, smalto e pietre su base di malachite cm. 28 x 17, h. cm. 5.
Milano, Civiche Raccolte d'Arte Applicata.



Il polipo, argento, smalto e pietre su base di malachite cm. 20 x 14, h. cm. 8.
Milano, Civiche Raccolte d'Arte Applicata.



Il polipo, argento, smalto e pietre su base di malachite cm. 20 x 14, h. cm. 8.
Milano, Civiche Raccolte d'Arte Applicata.

fiore, il mazzo di verdura — anziché suscitare l'impressione di una vitalità interiore dell'oggetto, della sua possibilità di metamorfosi, come avveniva nel Liberty, si pone in evidenza dialettica rispetto al supporto, giocando sull'effetto di contrasto anziché su quello di continuità della forma. E ancora, a sottolineare la differenza sostanziale tra il gusto « déco » e quello Liberty, di cui il « déco » è continuatore ma anche autonoma filiazione, va osservato come questi oggetti di Ravasco siano decisamente monumentali, nelle piccole dimensioni suggeriscano l'idea della grandiosità, come se si trattasse di scultura rapportate a una scala minore; mentre l'oggetto Liberty mima, nel grande, il piccolo, ingigantisce mostruosamente particolari minuti, sembra scoprire il brulichio della natura con la lente d'ingrandimento.

Nella simultanea presenza di creatività individuale e di adesione a un orientamento generale del gusto, sta la maggiore dignità artistica della produzione di Ravasco. Oltre questa fase, egli non seppe andare, nel senso di rinventarsi un'altra maniera personale. Resta, prima e dopo il periodo déco (e nei grandi oggetti « in stile », per lo più eseguiti su commissione e quindi rispondenti ai criteri della committenza), il valore sempre alto del mestiere servito con profonda esperienza e accuratezza. Ogetti ricordava l'instancabile ed esigente attenzione che Ravasco poneva nella scelta delle materie, nella selezione delle officine che dovevano fornirgliene alcune parzialmente elaborate: i coralli fatti arrivare da Torre del Greco, le pietre dure provenienti da Firenze, i cammei da Roma, le vasche di agata e opale predisposte a Praga. Dalla somma di questi elementi si generano oggetti che non hanno certo la fluidità degli oggetti di Lalique, quella docile rispondenza alla fantasia, ma, al contrario, una costruita superbia.

Per altro, la vocazione di Ravasco all'impegno scultoreo si rende evidente nei pezzi di grandi dimensioni: centri da tavola, fermacarte, soprammobili. Anche sotto questo profilo, la sua opera è tutta da studiare e da interpretare.

NOTE

¹ Una scheda biografica di Alfredo Ravasco è nel catalogo della mostra « Milano 70/70 - II », tenutasi al Poldi Pezzoli nel 1971, pp. 217/18. Per notizie sull'artista vedansi anche R. CALZINI, *Alfredo Ravasco*, Milano, s.d., ediz. Galleria Pesaro; U. OJETTI, *Un orefice*, Milano, 1928 (in « Cose viste », Firenze 1966, pp. 882/88); E. GUICCIARDI, *Gioielli di Alfredo Ravasco*, catalogo asta all'Orfanotrofio femminile della Stella, Milano, 1966.

² *L'Italia all'esposizione internaz. di arti decorative e industriali moderne, Parigi 1925*, monografia ufficiale.

³ Cfr. *Esposizione dei XXXV anni*, Galleria Pesaro, Milano, 1938, p. 9.

⁴ Per la produzione di Ravasco nell'ambito del « déco » cfr. anche R. BOSSAGLIA, *Il déco italiano*, Milano, 1975, passim.

Due doni recenti con alcune note su una raccolta
di marsine ricamate nelle collezioni del Museo

Un dono recente ha arricchito la raccolta di costumi del Museo di due pregevoli esemplari. Si tratta di due abiti maschili « alla francese » della seconda metà del XVIII sec., completi dei tre indumenti che costituivano l'abbigliamento elegante dell'epoca: marsina, calzoni e sottoveste. Provengono entrambi da una nobile famiglia lombarda dell'area di Bergamo e permettono pertanto alcuni utili confronti con altri esemplari in collezione.

Il primo abito che esaminiamo (841C dono dell'avv. Giancarlo Del Vecchio) (fig. 1) in velluto operato con righe minute a rilievo su fondo di seta, si orna di un ricamo policromo eseguito con varietà di tecniche e di materiali: alla seta e al cordoncino lavorato a punto raso, a catenella e punto a nodi, si accompagnano applicazioni di velluto che compongono le corolle dei fiori.

Identico ricamo costituisce la decorazione della sottoveste di raso bianco. Il motivo floreale è realizzato con fresco senso naturalistico come mostrano l'accurato chiaroscuro del fogliame e il cedere dei ramoscelli sotto il peso dei grappoli fioriti. Nei fiori aperti si nota invece una certa stilizzazione che denuncia l'influsso, anche sul ricamo decorativo, del gusto orientalizzante.

Sono questi infatti — quello naturalistico e quello orientalizzante — i due filoni che si alternano o coesistono nel ricamo degli ultimi decenni del secolo¹ e che possiamo verificare attraverso alcuni degli abiti in collezione.

La composizione del motivo a mazze floreali disposti lungo un unico ramo ideale, che segue i contorni della marsina e della sottoveste, invece che a grandi fiori o a ramoscelli isolati, ci conferma il gusto che impronta i ricami decorativi dopo il 1770.

La linea della marsina a falde sfuggenti che lascia completamente sco-

PER
1

COMUNE DI MILANO



Raccolta delle Stampe A. Bertarelli
Raccolte di Arte Applicata
Museo degli Strumenti Musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. V - Anno IV

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO

MILANO 1977

Due doni recenti con alcune note su una raccolta
di marsine ricamate nelle collezioni del Museo

Un dono recente ha arricchito la raccolta di costumi del Museo di due pregevoli esemplari. Si tratta di due abiti maschili « alla francese » della seconda metà del XVIII sec., completi dei tre indumenti che costituivano l'abbigliamento elegante dell'epoca: marsina, calzon e sottoveste. Provengono entrambi da una nobile famiglia lombarda dell'area di Bergamo e permettono pertanto alcuni utili confronti con altri esemplari in collezione.

Il primo abito che esaminiamo (841C dono dell'avv. Giancarlo Del Vecchio) (fig. 1) in velluto operato con righe minute a rilievo su fondo di seta, si orna di un ricamo policromo eseguito con varietà di tecniche e di materiali: alla seta e al cordoncino lavorato a punto raso, a catenella e punto a nodi, si accompagnano applicazioni di velluto che compongono le corolle dei fiori.

Identico ricamo costituisce la decorazione della sottoveste di raso bianco. Il motivo floreale è realizzato con fresco senso naturalistico come mostrano l'accurato chiaroscuro del fogliame e il cedere dei ramoscelli sotto il peso dei grappoli fioriti. Nei fiori aperti si nota invece una certa stilizzazione che denuncia l'influsso, anche sul ricamo decorativo, del gusto orientalizzante.

Sono questi infatti — quello naturalistico e quello orientalizzante — i due filoni che si alternano o coesistono nel ricamo degli ultimi decenni del secolo¹ e che possiamo verificare attraverso alcuni degli abiti in collezione.

La composizione del motivo a mazze floreali disposti lungo un unico ramo ideale, che segue i contorni della marsina e della sottoveste, invece che a grandi fiori o a ramoscelli isolati, ci conferma il gusto che impronta i ricami decorativi dopo il 1770.

La linea della marsina a falde sfuggenti che lascia completamente sco-

perta la parte anteriore dei calzoni — un'influenza derivata dalla moda inglese — la presenza del collo a cinturino già piuttosto alto, i bottoni rotondi larghi e piatti, la lunga sottoveste con le faldine molto aperte in basso, sono tutti elementi che confermano una datazione tra il '75 e l'80.

Interessante il confronto tra questo abito e il n. 388C (fig. 2), nello stesso tipo di velluto operato a righe su fondo di seta, con ricamo più semplice, ma eseguito nello stesso gusto naturalistico e in parte stilizzato del precedente, con la stessa varietà tecnica.

L'evoluzione della linea della falda è ancora più leggibile che nell'esemplare precedente: la cucitura tra il quarto anteriore e il dorso è arretrata in modo da spostare verso il dietro la falda stessa. Da notare l'alletta della tasca molto bassa rispetto al punto di vita, così come sensibilmente abbassata risulta l'apertura posteriore.

Un « taglio » d'influenza inglese che compare anche nel ritratto del conte Giulio Fedeli del Biondi presso la Quadreria dell'Ospedale Maggiore di Milano² databile a prima del 1789.

Un ulteriore punto di contatto tra i due completi del Museo è dato dalla bordatura a ricamo consistente in una fila di piccoli tondi a punto raso che, nel primo esemplare indubbiamente più lussuoso e curato, diventa duplice. Per l'affinità tra i due, si ritiene probabile la provenienza lombarda del 388C, databile intorno al 1780.

I rapidi cambiamenti della moda maschile dopo l'80 fanno di esemplari di questo tipo la testimonianza estrema di un gusto che lasciava ampio spazio, anche nel guardaroba maschile, al colore e alla decorazione. Il « Giornale delle Dame e delle Mode di Francia », uscito a Milano nel 1786, scrive proprio in quell'anno annunciando un « secondo regno » della moda dei ricami sugli abiti maschili, ma i compilatori sono chiaramente per una tendenza nuova « Si è sempre osservato che gli abiti sogli, ben tagliati, piacciono più che gli abiti guarniti, i quali sono ricchi ma non eleganti. Esaminando un abito ricamato si trova in esso una confusione, un misto, che all'occhio spiace, e lo confonde; altro motivo che fa abbandonare il ricamo si è, che quelli che credono di distinguersi con un abito ricco se lo vedono subito disputato da chiunque, poiché chicchessia può comperare a molto buon prezzo da un Rigattiere un abito ricamato senza che si sappia se l'abbia comperato o fatto fare espressamente »³.

Sulla stessa rivista troviamo un'altra notazione interessante che riguarda i colori di moda, confermando che non sono gli avvenimenti seguiti

alla rivoluzione francese a portare l'abbigliamento maschile verso un gusto più severo e più pratico, ma che certi presupposti esistevano già prima dell'89 « Amenocché non sia per succedere una prodigiosa rivoluzione, i colori degli abiti da uomo non potranno così presto schiarirsi, giacché da gran tempo sono oscuri quelli di moda; cioè pulce carico, fumo di Londra, fango di Parigi... penna di corvo... blu nero, verde nero ed il nero istesso »⁴. Dunque, i nostri due esemplari anticiperebbero di qualche anno una tendenza diffusa prima della fine del decennio; ma della preferenza accordata in Lombardia alle tinte scure testimonia, oltre alla ritrattistica, già prima del '70, il carteggio tra i fratelli Verri⁵.

Ancora impostato su una gamma di tinte delicate che sembra prolungare nella moda aristocratica la vaghezza del gusto rococò è il secondo esemplare recentemente aggiunto alle raccolte del Museo (dono del dott. Pierino Guglielmi e dott. Cesare Mozzi) (842C fig. 3). È in seta cangiante verde-azzurro, deliziosamente ricamato in seta policroma con ciuffi di rose, peonie e mugheri a punto raso e punto catenella. Coevo all'altro, e quindi databile intorno all'80, anche quest'abito ha un riscontro nella raccolta, in una raffinata marsina di seta cangiante verde mare, posteriore all'abito di qualche anno (1785-1790 c.) per la linea del collo già montante, i piccoli paramano, i larghissimi bottoni rotondi (446C fig. 4). Il motivo floreale eseguito in seta policroma a tinte delicate ha qui un particolare sapore orientalizzante.

La linea di questa marsina dimostra chiaramente l'influenza inglese che proprio durante gli anni '80 dovè farsi sentire da noi in modo sensibile. La rivista che abbiamo già citato deve, con il gennaio del 1787, cambiare testata diventando « Giornale delle Nuove Mode di Francia e d'Inghilterra » con una precisazione degli stessi compilatori « L'accrescimento delle mode inglesi ci obbliga di aumentare di un terzo il nostro giornale ».

In questa marsina, come nelle prossime che prenderemo in esame, sono presenti le due pieghe profonde ed aperte, una a ciascun lato dell'apertura in fondo al dorso. Denotano ancora l'uso della spada, almeno nell'abbigliamento di gala, uso che proprio in questi anni va tramontando. Un capitoletto intitolato « Bijoux di nuove mode » della nostra rivista elenca nell'ottobre dell'86, tra fibbie, cinture e orologi, diversi modelli di spade con preziose decorazioni. L'anno dopo si commenta invece che « la canna ha rimpiazzato la spada che non si porta tanto abitualmente »⁶. Altri due abiti della raccolta, in tessuto di seta con ricami a motivi flo-

reali, sono riferibili allo stesso periodo, intorno al 1780.

Il primo di essi (447C fig. 5) è in seta viola operata a righe verticali colore su colore e lucido su opaco, con profilature in ricamo particolarmente gustose per la vivacità della policromia e il naturalismo dell'elemento floreale, impostato essenzialmente su ciuffi di petunie a cui si mescolano roselline, garofani e foglie sapientemente chiaroscurate. Lo stesso motivo, in tinte diverse e dimensioni inferiori, è ripetuto sulla sottoveste di raso color avorio. Come il n. 842C, quest'abito presenta nella bordatura una differenza rispetto agli altri, stabilendo una tipologia facilmente riscontrabile nell'epoca: la bordatura (che negli altri esemplari consisteva semplicemente in una o due file di piccoli tondi eseguiti a punto raso) simula la presenza di un nastrino, qui formato da una serie di ventaglietti accostati, bianchi e rosa, mentre nell'altro esemplare il ricamo imitava un nastrino piatto.

Il viola è uno dei colori più in voga negli anni '80, tanto per la moda femminile come per quella maschile, spesso unito, nel modello o nel tessuto, a tinte molto contrastanti.

È il caso della ricca marsina in velluto operato (18C fig. 7) nelle tinte marrone, viola e verde in cui il motivo floreale del ricamo, di gusto meno raffinato di quelli considerati finora, si arricchisce di particolari eseguiti con filo dorato, lustrini metallici, e pietre di vetro inserite al centro dei fiori.

Nell'86 la rivista milanese informa che «si vedono molti abiti di raso a righe verdi e violetto». Una notizia che ci porta a considerare un altro esemplare della collezione (296C fig. 6) in seta operata nelle due tinte già citate, con motivi di righe verticali.

In questi abiti di stoffa rigata, si fa notare spesso, come nel caso dell'esemplare che stiamo esaminando, la qualità della fattura, per cui nelle cuciture è curata al massimo la disposizione delle righe in proseguimento oppure a spina di pesce.

Anche nella marsina di quest'abito, le bordature sono a ricamo simulante un nastrino a sbarrette diagonali, mentre l'elemento floreale, fortemente stilizzato, non si svolge lungo un ramo continuo, ma a piccoli ciuffi innestati sopra lunette ricamate che tendono ad imitare l'effetto delle applicazioni di tulle.

La presenza di due pieghe, anziché una, disposte su ciascun lato accanto all'apertura in fondo al dorso, e quindi una maggiore ricchezza nella parte inferiore della marsina, potrebbe indurre a datare l'esemplare a prima del 1780, ma per il modello, decisamente avanzato, dei pantaloni,

si ritiene di riferirlo agli anni tra il 1785 e il '90. Molto aderenti, senza increspatura sul dietro, hanno davanti l'apertura verticale chiusa da tre bottoni al posto dell'abbottonatura orizzontale a ribalta.

La presenza di elementi contrastanti nel costume maschile della fine del secolo, dipendenti anche dalle preferenze e dall'età di chi sceglieva l'abito, causa a volte difficoltà ai fini di una corretta datazione, in particolare quando manca una documentazione certa, e quando, come nel caso degli esemplari del Museo, si tratta di un cospicuo numero di abiti di gala. Occorre tenere conto, infatti, che il periodo napoleonico ha visto, per gli ambienti di corte, un « revival » dell'« habit à la française »⁷.

Si citano come esempio quattro esemplari analoghi perché eseguiti tutti in panno di lana con vistosi ricami, e identiche caratteristiche di fattura: falde molto arretrate ma ricche nella parte posteriore, collo alto, maniche piuttosto larghe all'attaccatura della spalla, tasche molto alte attaccate orizzontalmente.

Una marsina di panno verde scuro (331C fig. 8) con ricamo a margherite e foglie la cui ridondanza è mitigata dall'impiego di due soli colori, il bianco e il verde, fu acquistato nel 1900 presso una famiglia milanese. Le condizioni dell'indumento, con la stoffa rotta in più punti, alcune riparazioni di fattura casalinga, lo stesso ricamo completamente consumato nelle zone di maggiore attrito, mostrano che fu portato a lungo, addirittura troppo a lungo per un abito di questa qualità. Forse, come avveniva, era stato passato ad altri come abito usato, e purtroppo la scomparsa del materiale di archivio con i bombardamenti dell'ultima guerra non rende disponibili altre informazioni oltre a quelle possedute. Ma la presenza in Museo di diverse marsine di questo tipo, a parte quelle che illustriamo, nella stessa qualità di panno di lana, non fine, ma arricchito sempre da splendidi ricami, farebbe supporre che proprio nella regione di clima già nordico, furono largamente usate.

Di fattura analoga (solo i bottoni sono di misura più piccola) è la marsina di un abito di grande pregio per la qualità del ricamo che orna questa e la sottoveste (257C figg. 9 e 9 bis) in panno marrone scuro, con un motivo a grandi pampani e grappoli, dal rosa al violaceo. La stessa fastosa decorazione si ritrova, come abbiamo detto, in proporzioni ridotte, sulla sottoveste di raso operato a righe colore su colore, in lucido e opaco.

Dello stesso panno marrone scuro è la marsina seguente (330C fig. 10) il cui ricamo, a peonie e mimose, rientra nella tradizione orientalizzante, come l'ultimo indumento in panno nero (76C fig. 11) dove il ricamo,

841C (figg. 1 e 1bis)

ABITO (marsina, calzon, sottoveste). Marsina e calzon in velluto operato a righe rilevate color violaceo su fondo di seta rosata.

La marsina è decorata da un motivo floreale a ricamo eseguito in seta policroma, cordoncino di seta e applicazioni di velluto. La linea della marsina è a falde sfuggenti, con le due cuciture laterali molto avvicinate verso la cucitura centrale.

Questa non presenta occhielli lungo l'apertura anteriore, e ha 9 bottoni, piatti e rotondi, ricoperti dello stesso velluto dell'abito e decorati da un piccolo fiore centrale entro duplice motivo circolare, eseguito a ricamo con cordoncino di seta.

Le alette delle tasche sono attaccate su una linea leggermente obliqua verso il davanti.

Calzon chiusi in basso da un cinturino ricamato, con breve apertura chiusa da 5 bottoni piccoli, eguali a quelli della marsina.

Apertura anteriore con faldina a ribalta fermata in alto da tre bottoni, con taschini tagliati orizzontalmente, uno per lato.

Sottoveste con quarti anteriori in raso color crema, chiusa da nove bottoni piccoli e rotondi, ricoperti nello stesso raso con piccolo fiore ricamato al centro. I primi tre occhielli non sono tagliati.

Lunga e con punte molto divaricate in basso, presenta lo stesso motivo a ricamo della marsina, eseguito secondo le stesse tecniche, in colori diversi.

Dorso in tela bianco; quarti anteriori foderati dello stesso raso.

La fodera della marsina è recente; fodera delle maniche in tela bianca. Stato di conservazione: generalmente buono. Il ricamo è leggermente sciupato in alcuni punti.

Lombardia, area di Bergamo, 1775-1780 c.
(dono dell'avv. Giancarlo Del Vecchio)

Lunghezza della marsina: davanti cm. 109

Lunghezza della marsina: dietro cm. 97

Larghezza del quarto anteriore: al petto cm. 37

Larghezza del quarto anteriore: in fondo cm. 50

Larghezza spalle: cm. 33

Lunghezza manica: cm. 56

Larghezza manica: cm. 34 (avambraccio)

Larghezza manica: cm. 32 (al polso)

Lunghezza pantaloni: cm. 63

Larghezza massima pantaloni: cm. 102

Larghezza della gamba: cm. 48

Lunghezza della sottoveste (quarto anteriore): cm. 63

Larghezza della sottoveste (quarto anteriore): cm. 26.

388C (fig. 2)

ABITO (marsina e calzon) in velluto operato a righe rilevate nere su fondo di seta color crema. La linea delle falde è molto arretrata, con poca ricchezza nella parte posteriore. Alette delle tasche attaccate molto in basso, su una linea lievemente obliqua verso il davanti.

Apertura frontale priva di occhielli, con 12 bottoni rotondi e piatti ricoperti dello stesso velluto e decorati con piccolo fiore centrale entro motivo circolare eseguito a ricamo con cordoncino di seta.

La marsina è ricamata in profilatura con un motivo floreale continuo eseguito in seta policroma, cordoncino di seta e applicazioni di velluto, a punto raso e punta catenella.

I calzon presentano apertura frontale con grande falda a ribalta, chiusa in alto da 3 bottoni di cui i 2 esterni costituiscono la chiusura laterale dei calzon. 2 taschini tagliati all'interno della falda. Chiusi in basso da cinturino ricamato con quattro bottoni piccoli eguali a quelli della marsina.

Attribuito alla Lombardia, 1780 c.

Lunghezza della marsina: davanti cm. 111

Lunghezza della marsina: dietro cm. 107

Larghezza del quarto anteriore: al petto cm. 40

Larghezza del quarto anteriore: in fondo cm. 52

Larghezza spalle: cm. 33

Lunghezza manica: cm. 60

Larghezza manica: cm. 30 (avambraccio)

Larghezza manica: cm. 26 (al polso)

Lunghezza pantaloni: cm. 66

Larghezza massima pantaloni: cm. 100

Larghezza della gamba: cm. 46

Fodera di seta bianca sostituita.

Stato di conservazione: buono.



FIG. 1 - Abito (marsina, calzoni, sottoveste) di velluto operato con ricami e sottoveste di raso. 1775-1780 c. (841C). (dono avv. Giancarlo Del Vecchio).

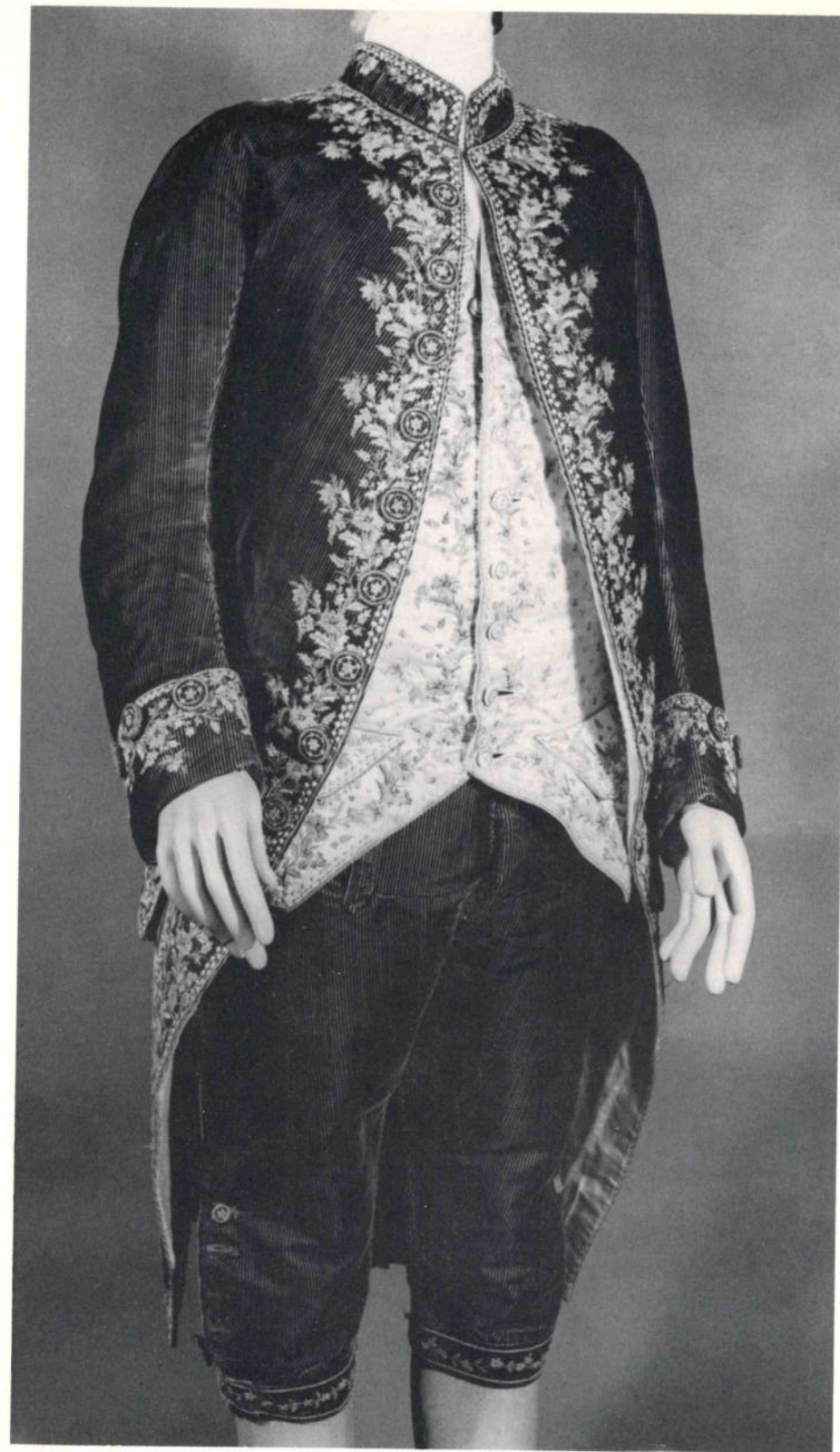


FIG. 1bis - L'abito precedente visto di fronte. Sulla sottoveste sono ripetuti i motivi a ricamo della marsina.

842C (fig. 3)

ABITO (marsina, sottoveste e calzoni) in seta cangiante verde-azzurro. Linea delle falde arretrata. Le alette delle tasche sono attaccate poco sotto il punto di vita, su una linea leggermente obliqua verso il davanti. La marsina è ornata in profilatura da un ricamo in seta policroma, a tinte delicate, con motivo floreale composto da rose, peonie e mughetti, eseguito a punto raso, catenella e punto a nodi.

2 occhielli sono presenti all'altezza del petto, con 9 bottoni (2 mancanti) larghi, rotondi e piatti foderati della stessa seta con motivo floreale ricamato al centro entro bordo circolare.

Fodera di seta bianca.

Calzoni con falda a ribalta piccola, chiusa da 3 bottoni, fermati in basso da un cinturino ricamato e da 4 bottoni piccoli.

Sottoveste di raso bianco con motivo floreale ricamato lungo le profilature, diverso da quello della marsina, a cui si accosta solo per i colori. Molto lunga, con punte divaricate in basso, la sottoveste è chiusa da 12 bottoni che iniziano all'altezza del petto. Il dorso è in teletta bianca, come la fodera dei quarti anteriori.

Stato di conservazione: ottimo.

Lombardia, area di Bergamo, 1780 c.

(dono dott. Pierino Guglielmi e dott. Cesare Mozzi)

Lunghezza della marsina: davanti cm. 117

Lunghezza della marsina: dietro cm. 108.

Larghezza del quarto anteriore: al petto cm. 37

Larghezza del quarto anteriore: in fondo cm. 54

Larghezza spalle: cm. 32

Lunghezza manica: cm. 60

Larghezza manica: cm. 30 (avambraccio)

Larghezza manica: cm. 26 (al polso)

Lunghezza pantaloni: cm. 67

Massima larghezza pantaloni: cm. 100

Larghezza della gamba: cm. 46

Lunghezza della sottoveste (quarto anteriore): cm. 74

Larghezza della sottoveste (quarto anteriore): cm. 24



Fig. 2 - Abito (marsina e calzoni) di velluto operato con ricami, 1780 c. (388C).

446C (fig. 4)

MARSINA in seta cangiante verde mare. Falde molto arretrate; aletta delle tasche attaccata poco sotto il punto di vita, su una linea orizzontale. Collo alto, tagliato obliquo nella parte anteriore.

Ricamata in profilatura in seta policroma a colori tenui, con motivo floreale di gusto orientalizzante. Non presenta occhielli all'apertura anteriore, 7 bottoni molto larghi, rotondi e piatti.

Fodera di seta bianca sostituita.

Stato di conservazione: buono

Attribuita alla Lombardia, 1785-1790 c.

Lunghezza della marsina: davanti cm. 100

Lunghezza della marsina: dietro cm. 94

Larghezza del quarto anteriore: al petto cm. 36

Larghezza del quarto anteriore: in fondo cm. 50

Lunghezza manica: cm. 57

Larghezza manica: cm. 28 (avambraccio)

Larghezza manica: cm. 24 (al polso)

447C (fig. 5)

ABITO (marsina, calzoni e sottoveste) in seta viola operata a righe rilevate verticali colore su colore. Linea della marsina molto arretrata verso il dietro, con le alette delle tasche attaccate quasi al punto di vita, su una linea orizzontale. Collo alto, manica stretta ed aderente. Ornata lungo le profilature da un ricamo eseguito in seta policroma a punto raso e punto catenella, con motivo floreale consistente in un ramo continuo di petunie, rose e garofani.

Apertura anteriore chiusa da 2 occhielli tagliati solo nella fodera all'altezza del petto e 10 bottoni molto larghi, rotondi e piatti foderati nella stessa seta con piccolo motivo floreale ricamato al centro entro un bordo circolare.

Calzoni chiusi in basso da cinturino ricamato e 4 piccoli bottoni; apertura anteriore con falda piccola a ribalta.

La sottoveste è lunga con punte molto divaricate verso il basso. In seta bianca, ricamata in profilatura con un motivo floreale analogo a quello della marsina, in colori diversi.

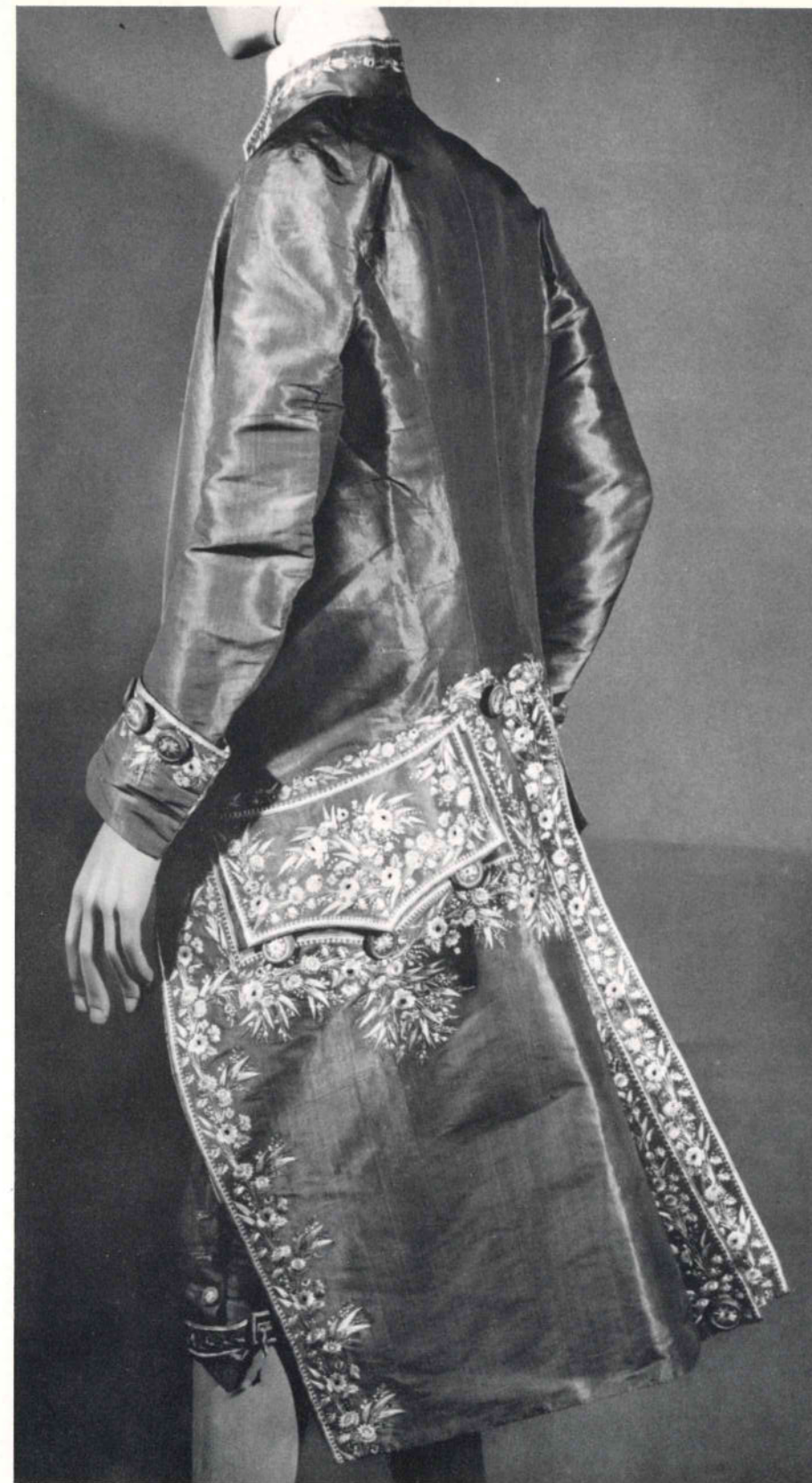


FIG. 3 - Abito (marsina, calzoni, sottoveste) di seta con ricami e sottoveste di raso sempre ornata da ricami lungo i bordi. 1780 c. (842C). (dono dott. P. Guglielmi e dott. C. Mozzi).



FIG. 4 - Marsina di seta con ricami. 1785-1790 c. (446C).

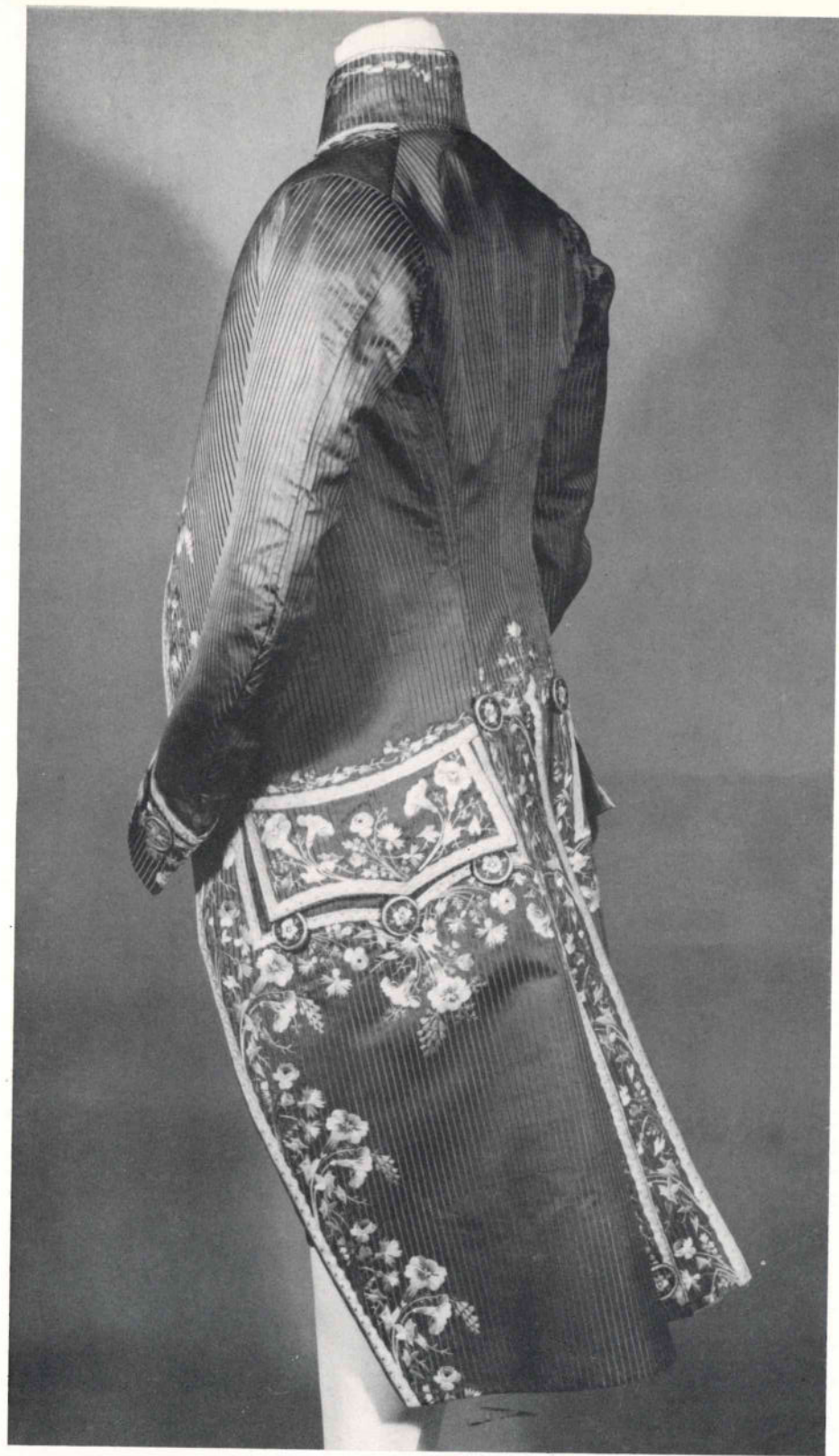


FIG. 5 - Abito (marsina, calzoni, sottoveste) di seta operata con ricami. Sulla sottoveste di raso sono ripetuti gli stessi motivi a ricamo della marsina. 1780 c. (447C).

Fodera della marsina in seta bianca; in teletta bianca quella della sottoveste che ha il dorso pure in cotone.

Stato di conservazione: buono (restaurato)

Attribuito alla Lombardia, 1780 c.

Lunghezza della marsina: davanti cm. 115

Lunghezza della marsina: dietro cm. 109

Larghezza del quarto anteriore: al petto cm. 35

Larghezza del quarto anteriore: in fondo cm. 53

Lunghezza manica: cm. 69

Larghezza manica: cm. 38 (avambraccio)

Larghezza manica: cm. 25 (al polso)

Larghezza spalle: cm. 29

Lunghezza pantaloni: cm. 60

Larghezza massima pantaloni: cm. 98

Larghezza della gamba: cm. 50

Lunghezza della sottoveste: cm. 69

Larghezza della sottoveste (quarto anteriore): cm. 25

296C (fig. 6)

ABITO (marsina e pantaloni) in seta operata a righe verticali rilevate color viola con piccola riga centrale color paonazzo alternate ad altre verde oliva. La linea delle falde è molto arretrata, l'aletta della tasca attaccata al punto di vita su un linea orizzontale.

Manica stretta ed aderente, collo alto. Decorata in profilatura con un ricamo in seta policroma eseguito a punto raso, catenella, punto passato e a nodi, con motivi floreali di gusto orientalizzante.

Paramani molto bassi senza bottoni. Apertura anteriore con 2 occhielli all'altezza del petto e 9 bottoni molto larghi, rotondi e piatti ricoperti della stessa seta e ricamati con piccolo fiore centrale entro motivo circolare. Fodera di seta bianca sostituita.

I pantaloni sono chiusi sotto il ginocchio da un cinturino, con piccola apertura verticale chiusa da 3 bottoni di metallo dorato. Apertura anteriore verticale con 3 bottoni, 2 taschini tagliati nella fascia triangolare cucita in vita, soprastanti altre 2 tasche chiuse da aletta triangolare con un bottone.

Stato di conservazione: discreto

1785-1790 c.

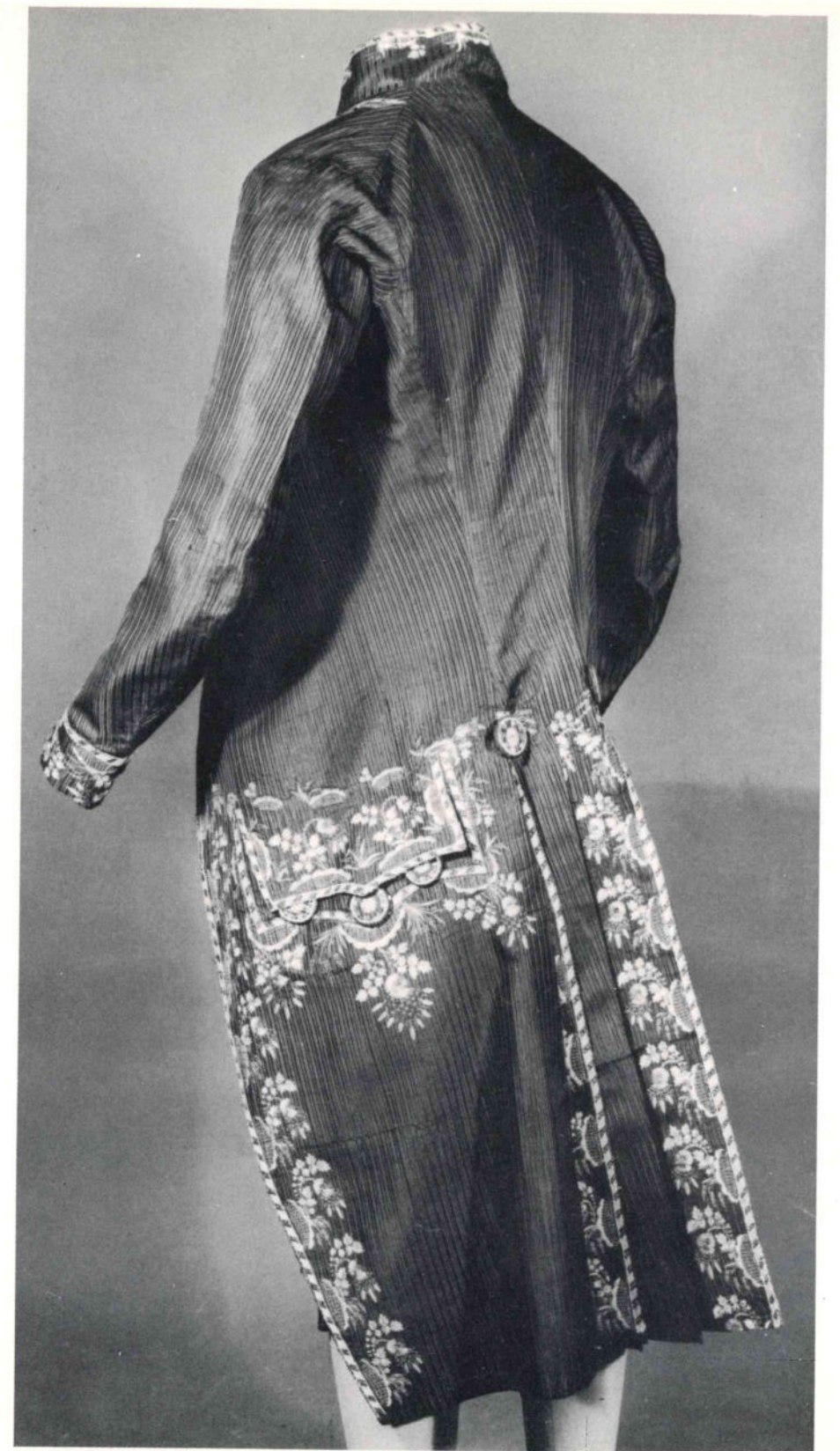


FIG. 6 - Abito (marsina e pantaloni) di seta operata con ricami. 1785-1790 c. (296C).

Lunghezza della marsina: davanti cm. 123
 Lunghezza della marsina: dietro cm. 111
 Larghezza del quarto anteriore: al petto cm. 35
 Larghezza del quarto anteriore: in fondo cm. 63
 Lunghezza manica: cm. 64
 Larghezza manica: cm. 36 (avambraccio)
 Larghezza manica: cm. 36 (al polso)
 Larghezza spalle: cm. 35
 Lunghezza pantaloni: cm. 64
 Larghezza massima dei pantaloni: cm. 90
 Larghezza della gamba: cm. 48

18C (fig. 7)

MARSINA di velluto operato a righe verticali di seta verde alternate ad altre costituite da motivo a catena in seta viola su fondo di velluto marrone. Linea della falda molto arretrata, collo alto, manica stretta ed aderente, aletta della tasca attaccata al punto di vita su una linea orizzontale. Decorata lungo le profilature da un motivo floreale continuo eseguito in seta bianca e verde, oltre a filo dorato con lustrini metallici e pietre di vetro inserite all'interno dei fiori. Apertura anteriore con un solo occhiello all'altezza del petto e 10 bottoni molto larghi, piatti e rotondi rivestiti nello stesso velluto con fiore ricamato al centro entro motivo circolare.

Fodera di seta bianca.

Stato di conservazione: discreto

1790 c.

Lunghezza della marsina: davanti cm. 115
 Lunghezza della marsina: dietro cm. 104
 Larghezza del quarto anteriore: al petto cm. 35
 Larghezza del quarto anteriore: in fondo cm. 54
 Lunghezza manica: cm. 68
 Larghezza manica: cm. 32 (avambraccio)
 Larghezza manica: cm. 26 (al polso)
 Larghezza spalle: cm. 29

174



FIG. 7 - Marsina di velluto operato con ricami. 1780-1790 c. (18C).

331C (fig. 8)

MARSINA di panno di lana verde scuro con ampio ricamo in profilatura con motivo floreale continuo eseguito a punto raso e punto catenella in seta bianca e verde. I pistilli dei fiori sono eseguiti a punto annodato. Linea delle falde molto sfuggente, con ricchezza nella parte posteriore. Manica stretta in fondo e larga alla spalla; aletta delle tasche attaccata poco sotto il punto di vita su una linea orizzontale. Collo alto. Apertura anteriore senza occhielli (si vede il segno di ganci metallici) con 9 bottoni molto larghi, piatti e rotondi ricoperti dello stesso panno con fiore ricamato al centro di un motivo circolare.

Fodera di seta bianca

Stato di conservazione: molto deteriorato il panno e consumato il ricamo

Attribuito alla Lombardia, 1790 c.

Lunghezza della marsina: davanti cm. 107

Lunghezza della marsina: dietro cm. 99

Larghezza del quarto anteriore: al petto cm. 33

Larghezza del quarto anteriore: in fondo cm. 51

Lunghezza manica: cm. 68

Larghezza manica: cm. 38 (avambraccio)

Larghezza manica: cm. 30 (al polso)

Larghezza spalle: cm. 32

257C (figg. 9 e 9bis)

ABITO (marsina, sottoveste e calzoni) di panno di lana marrone scuro. La marsina ha falde molto arretrate con collo alto, maniche strette ma larghe all'attaccatura della spalla, alette delle tasche attaccate orizzontalmente all'altezza del punto di vita. Ricca decorazione a ricamo in profilatura con motivo continuo di pampani e grappoli in seta policroma con gradazioni dal verde al marrone e dal rosa al violaceo, a punto raso, punto catenella e punto passato.

Apertura anteriore con 3 occhielli all'altezza del petto e 8 bottoni rotondi, piuttosto piccoli, ricoperti nello stesso panno con fiore centrale ricamato entro motivo circolare, attaccati molto fitti solo fino al punto di vita. Fodera di seta bianca sostituita.

La sottoveste, in raso bianco operato a righe verticali colore su colore e lucido su opaco, ripete in proporzioni ridotte lo stesso motivo ricamato



FIG. 8 - Marsina di panno di lana con ricami. 1790 c. (331C).



FIG. 9 - Abito (marsina, sottoveste e calzoni) di panno di lana con ricami. Dopo il 1790. (257C).



FIG. 9bis - L'abito precedente visto di fronte. La sottoveste ripete i motivi a ricamo della marsina, in proporzioni ridotte.

sulla marsina. Corta appena sotto la vita, con punte molto divaricate verso il basso, ha alette brevissime e colletto alto. Chiusa da 6 bottoni che iniziano all'altezza del petto.

I pantaloni sono chiusi sotto il ginocchio da un cinturino ricamato con breve apertura chiusa da 3 piccoli bottoni rotondi ricamati. Apertura frontale con piccola falda a ribalta.

Stato di conservazione: discreto. Il ricamo si presenta alquanto scolorito.

Attribuito alla Lombardia, dopo il 1790.

Lunghezza della marsina: davanti cm. 112

Lunghezza della marsina: dietro cm. 102

Larghezza del quarto anteriore: al petto cm. 35

Larghezza del quarto anteriore: in fondo cm. 57

Lunghezza manica: cm. 72

Larghezza manica: cm. 32 (avambraccio)

Larghezza manica: cm. 26 (al polso)

Larghezza spalle: cm. 23

Lunghezza calzoncini: cm. 65

Larghezza massima calzoncini: cm. 100

Larghezza della gamba: cm. 56

Lunghezza sottoveste (quarto anteriore): cm. 53

Larghezza sottoveste (quarto anteriore): cm. 23

330C (fig. 10)

MARSINA di panno di lana marrone eguale al precedente, con falde molto arretrate, collo alto, manica stretta, alette delle tasche attaccate orizzontalmente al punto di vita.

Ornata in profilatura da ricco ricamo di gusto orientalizzante con motivo floreale continuo composto da ciuffi di peonie e mimose eseguito in seta policroma a punto raso, punto catenella e punto passato. Apertura anteriore con 2 occhielli all'altezza del petto e 8 bottoni rotondi, piuttosto piccoli, foderati dello stesso panno con piccolo fiore ricamato al centro di un motivo circolare. Fodera di seta bianca (sostituita all'interno del colletto).

Stato di conservazione: discreto

Attribuito alla Lombardia, 1790 c.



FIG. 10 - Marsina di panno di lana con ricami. Dopo il 1790. (330C).

Lunghezza della marsina: davanti cm. 115
 Lunghezza della marsina: dietro cm. 107
 Larghezza del quarto anteriore: al petto cm. 34
 Larghezza del quarto anteriore: in fondo cm. 47
 Lunghezza della manica: cm. 70
 Larghezza della manica: cm. 40 (avambraccio)
 Larghezza della manica: cm. 30 (al polso)
 Larghezza spalle: cm. 31.

76C (fig. 11)

MARSINA di panno di lana nero con falde molto arretrate, collo alto, manica aderente assai ampia all'attaccatura della spalla, aletta della tasca attaccata orizzontalmente al punto di vita. Ornata lungo le profilature da un ricco ricamo di gusto orientalizzante con motivo floreale continuo eseguito in seta policroma a punto raso, punto catenella e punto passato. Lungo il bordo, voluta di tulle eseguito ad ago e ricamato.

Apertura anteriore con 3 occhielli all'altezza del petto e 6 bottoni piuttosto piccoli, rotondi e piatti, ricoperti dello stesso panno e ricamati con fiore al centro entro motivo circolare.

Fodera di seta bianca

Stato di conservazione: buono

Attribuito alla Lombardia, 1790 c.

Lunghezza della marsina: davanti cm. 113
 Lunghezza della marsina: dietro cm. 101
 Larghezza del quarto anteriore: al petto cm. 33
 Larghezza del quarto anteriore: in fondo cm. 56
 Lunghezza della manica: cm. 67
 Larghezza della manica: cm. 36 (avambraccio)
 Larghezza della manica: cm. 24 (al polso)
 Larghezza spalle: cm. 31



FIG. 11 - Marsina di panno di lana con ricami. Dopo il 1790. (76C).

PER
1

COMUNE DI MILANO



Raccolta delle Stampe A. Bertarelli
Raccolte di Arte Applicata
Museo degli Strumenti Musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. V - Anno IV

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO

MILANO 1977

FABRIZIO FERRANTI

Catalogazione degli Tsuba delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata

La collezione degli Tsuba delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata non eccelle né per numero né per qualità di pezzi anche se rappresenta pur sempre un quadro abbastanza ampio di tecniche e stili. Sono quasi tutte opere del XVIII e XIX secolo pervenute al Museo con altri pezzi di origine cinese e giapponese verso il 1910.

Fino ad oggi non erano stati oggetto di alcuno studio e la prima difficoltà incontrata è stata quella di individuare i pezzi in base alle vecchie registrazioni. Si è cercato in questa occasione di procedere alla schedatura scientifica delle opere individuandone il soggetto, la tecnica e dove possibile l'epoca, l'autore o la scuola.

Per le descrizioni sono stati utilizzati i termini giapponesi con relativo significato accanto in modo da facilitare, anche ai « non addetti ai lavori », la comprensione di quanto esposto.

È questo comunque solo il primo passo nel vasto e difficile compito di catalogazione della Raccolta Giapponese nella speranza che sia possibile un giorno esporla al pubblico.

Il lavoro svolto ha senza dubbio lacune e non pretende di essere un testo di consultazione, ma solamente ciò che in effetti è: una catalogazione il più possibile precisa di una collezione, suscettibile di ulteriori studi, modificazioni e precisazioni.

Col termine di Tsuba si indica il paramano delle spade giapponesi, che erano fra i più antichi fornimenti normalmente usati sulle spade ed avevano una funzione essenziale, a differenza degli altri che avevano uno scopo principalmente decorativo.

Lo Tsuba infatti non serviva solamente come paramano, ma soprattutto aveva il compito di equilibrare tutta l'arma, compensando il maggior peso della lama rispetto a quello del manico. Lo Tsuba era posto subito

sotto l'impugnatura ed era tenuto in posizione da una fascetta metallica (Habaki) che serviva anche a proteggere la lama dal contatto col fodero (Saja) esercitando nel contempo una pressione sulle pareti dello stesso in modo da impedire che la spada fuoriuscisse accidentalmente. Fra Habaki e Tsuba si trovava una rotella (Seppa) generalmente di ottone o di rame ed un'altra uguale era inserita fra Tsuba ed impugnatura. Lo Tsuba stesso si concretizzava in una piastra di metallo forata nel centro ed attraverso la quale passava il codolo (Nagako) della lama. La forma era generalmente rotonda (Maru) (occorre tener presente che non erano mai perfettamente circolari) oppure quadrata (Kaku) quasi sempre con lati ed angoli arrotondati (Nade Kaku), abbastanza frequenti erano gli Tsuba di forma quadrilobata (Mokko) e più rare altre forme geometriche od irregolari. Spesso il piano dello Tsuba presentava, accanto al foro per il Nagako, una o due aperture (Rio hitsu) per l'inserimento di un piccolo coltello (Kogatana) e di un attrezzo per acconciare i capelli (Kogai).

Per quanto riguarda il materiale la maggior parte degli Tsuba era fabbricata in ferro; altri metalli sovente utilizzati erano il rame ed alcune leghe particolari. Queste leghe erano Shakudo e Shibuichi, rispettivamente si trattava di una lega a base di rame e bronzo alla quale veniva aggiunto oro nella percentuale di uno a quattro ed era generalmente di colore nero; e di una lega di rame ed argento nella quale l'argento veniva aggiunto in ragione di un quarto ed a volte la metà del peso totale. Altra lega, spesso usata nella fabbricazione di Tsuba, era Sentokudo, a base di piombo, rame, stagno e zinco che conferivano al metallo un color bronzo particolare.

Gli Tsuba più antichi (Neri Tsuba) risalgono al IV-VI secolo e furono rinvenuti dagli archeologi nelle tombe a tumulo; generalmente erano di forma rotonda e composti da una piastra di ferro inserita, originariamente, fra due di cuoio. Nei secoli successivi vennero costruiti Tsuba quasi esclusivamente rotondi che erano caratterizzati da una notevole robustezza e da una semplicità e funzionalità eccezionali. Doti queste che venivano dal fatto che erano i fabbri e gli armaioli stessi a costruire le guardie per le spade: purtroppo guardie di questo genere sono estremamente rare, in quanto essendo state costruite con ferro di altissima qualità vennero in epoche successive fuse per costruire altri Tsuba.

Il secolo XVII segna l'inizio del periodo di maggior diffusione delle scuole di cesellatori specializzati nella costruzione di Tsuba. È evidente però che le loro opere sono state enormemente influenzate dalle varie

scuole nate nei secoli precedenti, soprattutto da quelle attive verso la metà del 1500.

Kaneie nel secolo XVI fu il primo a decorare guardie con applicazioni in oro (Kinzogan) ed argento che comunque usò con grande gusto e parsimonia. Soprattutto prediligeva paesaggi e figure di stile cinese eseguiti in basso rilievo (Nikubori).

Di poco posteriori furono le scuole Higo ed Akasaka specializzate in guardie traforate a giorno (Sukashi) con disegni di animali o foglie, eseguiti con gusto semplice, ma di grande forza ed efficacia, a volte con i particolari leggermente accentuati col cesello.

La più nota e famosa famiglia di costruttori di fornimenti per spade fu senza dubbio la famiglia Goto che iniziò a lavorare verso il 1400. Al fondatore della famiglia, Yujo, è generalmente attribuita l'introduzione della cesellatura in rilievo (Takabori) sui piccoli accessori delle spade. Da allora la famiglia conservò, con alterne vicende, il medesimo stile tanto che i lavori dei suoi discendenti furono anche indicati col nome di «Iyebori» che significa «cesello di famiglia». Non di meno sarebbe assurdo pensare che durante le sedici generazioni di maestri della famiglia Goto, lo stile di Yujo sia stato applicato fedelmente ed invariabilmente. I suoi discendenti infatti svilupparono personali particolarità sia nel disegno che nell'uso del cesello.

Verso il XVI secolo gli Tsuba dei Goto divennero talmente di moda da essere gli unici ammessi con l'abito di corte, non stupisce perciò la considerevole influenza che la famiglia ha avuto in questo campo, e che i maestri di quasi tutte le altre scuole importanti siano stati allievi dei Goto. Numerosissime poi, furono le scuole fondate dagli esponenti minori della famiglia.

Una di queste, probabilmente la più importante, fu la scuola Nara che ebbe una influenza determinante sulle produzioni del XVII sec. I suoi primi maestri, conosciuti come «Ko Nara» (antichi Nara), ebbero per allievi artisti che divennero famosissimi. I maestri successivi produssero poi, opere ancora migliori di quelle dei predecessori, tanto che non solo la scuola ebbe un'espansione vertiginosa, ma ben tre provincie vicine iniziarono a fabbricare un numero incredibile di contraffazioni delle opere originali.

Lo sviluppo della scuola, l'aumento del numero degli allievi, l'utilizzo di nuove tecniche e metalli provocarono, verso la fine del XVIII inizi del XIX sec., un distacco sempre maggiore dallo stile originario, mescolando disegni e tecniche per far fronte a tutte le domande e rimanere al

passo col gusto dei tempi. Alcune opere Nara sono veri e propri quadri in miniatura, eseguiti con ogni tipo di metalli dai colori differenti (Iroe zogan) tanto da meritare il termine « Irope » (disegni colorati).

Molto apprezzate dai collezionisti erano le guardie Choshu, nome cinese della provincia Nagato, che generalmente avevano una patina quasi nera ed erano costruite con ferro di alta qualità e decorate con finissima cesellatura. Non rivelavano né uno stile particolare né una particolare tecnica, ma erano sempre in ferro ed avevano superfici variamente decorate che andavano dalla solida cesellatura, a rilievi leggerissimi, fino a guardie laboriosamente traforate e cesellate in tutto tondo (Marubori) con dovizia di dettagli, tanto da assomigliare per tecnica agli Tsuba Namban.

Il termine cinese Namban, che letteralmente significa « barbari meridionali », serviva per definire tutti gli stranieri che si recavano in Cina, provenendo dal Sud, e per estensione anche coloro che arrivavano dall'Europa. Col medesimo significato fu adottato dai Giapponesi che lo applicarono a Portoghesi, Olandesi ed Europei in genere che nel XVI secolo approdarono in Giappone. Namban era però anche un termine usato per indicare un particolare tipo di ferro estratto da giacimenti al di fuori del territorio giapponese.

Lo stile Namban, chiamato anche Kanton Tsuba, consisteva nell'esecuzione di draghi, viticci, uccelli, animali, fiori, gioielli o scritte cesellati sulla superficie del metallo con intagli più o meno profondi, più o meno delicati. Risentiva enormemente dell'influenza cinese e molte opere mostravano nel disegno anche un'influenza europea. Questo stile pur se ha prodotto opere notevoli non fu mai completamente accettato dagli esperti giapponesi.

La scuola Soten divenne famosa per le sue rappresentazioni di scene delle guerre civili che avevano insanguinato il Giappone per cinque secoli, le illustrazioni erano eseguite in altorilievo o a tutto tondo, minuziosamente cesellate ed intarsiate con metalli diversi.

Alla fine del XVII secolo venne fondata la scuola Yokoya dal celebre Soyo I, costruttore di Tsuba dello Shogun; sia lui che il figlio furono celeberrimi sia per i lavori a cesello che per gli altorilievi, malgrado ciò la scuola Yokoya non eccelse sopra le altre.

I maestri Kinai vissero a Echizen e la loro scuola lavorò dal XVII al XIX secolo; le loro opere migliori presentavano delicatissimi trafori con piccoli dettagli in oro ed i dragoni Kinai furono veramente famosi grazie soprattutto all'accuratezza dell'incisione.

Nel XVIII secolo emerse la scuola Hosono, fondata da Hosono Masa-

mori autore di meravigliosi soggetti in finissimo bassorilievo.

Dal XVIII al XIX secolo si moltiplicarono scuole e stili in cui si mescolarono il buono e il meno buono ed apparvero Tsuba talmente elaborati e decorati da risultare inutilizzabili sulle spade. Ciò nonostante anche in questo periodo vi furono maestri che nel rispetto dei canoni e degli insegnamenti precedenti eseguirono opere di grandissimo pregio, fra questi occorre ricordare il pittore Jakushi, il cui tipico stile cinese venne dallo stesso tradotto, ricopiando i suoi dipinti, su Tsuba, in bassorilievo con applicazioni d'oro su ferro. Un'altra scuola famosa venne fondata da Setsune Nagotsune e prese il nome di Scuola Ichinomiya, le opere di questa scuola furono caratterizzate da decorazioni molto colorate ottenute con la combinazione di incisioni ed applicazioni di metalli diversi. Eccellenti infine furono le opere dei maestri delle scuole Ishiguro, Matsune, Koretsune e Koreyoshi che pur adottando il classico stile Goto lo svilupparono con la freschezza e l'inventiva della scuola Nara e Yanogawa.

Molteplici furono le tecniche usate, andavano dal modellato in alto rilievo (Taka bori) a tutta la gamma delle possibilità offerte dal basso e medio rilievo, dalle variazioni nel traforo dei piani, all'intaglio arricchito con particolari cesellati o ageminati (Nunome zogan).

L'applicazione di decorazioni in metallo diverso dal piano dello Tsuba (oro, argento, rame, ecc.) era eseguita in piano od in rilievo (Takazogan) e sovente delicatamente cesellata.

Altre tecniche particolari furono inventate, ad esempio, dalla scuola Nara, già citata, a cui si deve il rilievo sommerso (Shishiaibori) e dalla scuola Yokoya, famosa per le incisioni eseguite ad imitazione dei tratti di pennello (Katakiribori).

Un particolare trattamento del piano dello Tsuba è quello conosciuto col termine di Nanako; la tecnica consisteva nell'eseguire con uno speciale cesello una decorazione fatta di protuberanze fittissime e di grandezza variabile, nei lavori di maggior pregio il trattamento veniva ripetuto più volte fino a riprodurre al tatto l'effetto della seta.

Grande sviluppo ebbe anche l'ageminatura (Nunomezogan), cioè l'inserimento in apposite scanalature, praticate sul piano dello Tsuba, di metalli diversi. Gli effetti che si ottenevano andavano dalla semplice contrapposizione di due metalli alla vera e propria composizione pittorica (Iroe zogan) che era il risultato dell'abbinamento, nella medesima decorazione di dettagli in oro, argento, rame e shakudo. Naturalmente l'inventiva degli artisti giapponesi non si fermò alle tecniche convenzionali,

ma sviluppò soluzioni nuove utilizzando anche combinazioni insolite di metalli.

Un problema non trascurabile fu sempre rappresentato dagli imitatori che si dedicarono alla riproduzione delle opere dei grandi maestri, infatti un incredibile numero di Tsuba furono il risultato di questa pratica. Sovente gli allievi, come atto di devozione, ricopiavano fedelmente l'opera dei maestri, i quali spesso l'avallavano con la propria firma.

Purtroppo per l'assoluta mancanza di tutela da parte della legge dei diritti d'autore questa pratica si diffuse al di fuori delle botteghe e degenerò in veri e propri falsi.

Con l'apertura dei mercati giapponesi al resto del mondo, avvenuta nella 2ª metà del XIX sec., l'industria del falso ricevette un incremento notevole a causa della sempre maggior richiesta di tutto ciò che era arte giapponese. Così non è affatto difficile trovare in una collezione europea numerosissimi pezzi falsi od appositamente prodotti in serie «per l'esportazione» e Tsuba di nessun valore che recano firme celeberrime.

Fig. 1/1

Inv. Giappone N. 633

Sec. XVII-XVIII.

Tsuba quadrilobato (mokko) in ferro. cm. $9,1 \times 8,7$.

Superficie martellata (tsuchime-ji), traforata in positivo (yo-sukashi) con monte Fuji e due melanzane in agemina d'oro (nunome zogan).

I due fori (Rio hitsu) per Kogatana e Kogai sono ostruiti con piastrina di piombo.

— Il monte Fuji (Fuji no Yama) è un vulcano che sorge a 150 Km. da Tokyo; i Giapponesi hanno un rispetto ed una venerazione particolari per questo monte che veniva considerato la sede delle divinità. La raffigurazione del monte Fuji con due melanzane è considerata simbolo di lunga vita e prosperità.

Fig. 1/2

Sec. XVII-XVIII.

Inv. Giappone N. 582

Tsuba ovale (tate maru) in ferro con bordo espanso. cm. $7,5 \times 6,8$.

Superficie leggermente granulosa (ishime-ji), decorazione composta da un drago in bassorilievo (nikubori) con agemina d'oro e argento (nunome zogan).

— Il dragone (Ryo) è l'animale più spesso rappresentato sulle opere d'arte orientale, sia cinese che giapponese. È indubbiamente di origine cinese.

Nell'arte giapponese il dragone con cinque artigli è quello imperiale, quello con quattro è attributo dei principi di sangue e quello con tre è invece comune dell'iconografia popolare.

Secondo la leggenda possiede particolarità straordinarie, fra le quali la possibilità di rendersi invisibile.

Ha molteplici attributi, fra i quali i più comuni sono quelli di rappresentare le forze della natura ed essere uno dei dodici animali dello zodiaco.

Fig. 1/3

Inv. Giappone N. 217

Sec. XVII-XVIII.

Tsuba rotondo (maru) in ferro. cm. $6,7 \times 6,5$.

Superficie leggermente granulosa (ishime-ji), decorata con fiori di pruno

eseguiti in traforo a positivo (yo-sukashi) e rami di pruno con germogli eseguiti in intaglio a negativo (ito-sukashi).

— Il pruno (Ume) è rappresentato molto frequentemente nell'arte giapponese, infatti l'albero e soprattutto i suoi fiori sono considerati sacri ed è inoltre simbolo della longevità, un attributo che condivide col pino ed il bambù.

Fig. 1/4

Inv. Giappone N. 629

Sec. XVII-XVIII.

Tsuba quadrato con lati ed angoli arrotondati (nade-kaku) in ferro. cm. $7,2 \times 6,9$.

Superficie martellata (tsuchime-ji), decorata con animali fantastici eseguiti in agemina d'oro e d'argento (nunome zogan).

I fori (Rio-hitsu) per Kogatana e Kogai sono ostruiti con piastrine in shakudo, delle quali una è rivestita in agemina d'oro.

— Probabilmente si tratta di una raffigurazione stilizzata di due millepiedi (Muka-de) sacri a Bishamon, dio della prosperità.

Questo tipo di insetto che nella mitologia giapponese ha dimensioni mostruose, è il più acerrimo nemico del dragone.

Fig. 1/5

Inv. Giappone N. 222

Sec. XVIII? - Firmato Kaneiye Yamashiro (no) Kuni Fushimi (no) Ju.

Tsuba quadrilobato (mokko) in ferro. cm. $6,5 \times 6,1$.

Superficie martellata (tsuchime-ji), la decorazione rappresenta un volo di oche selvatiche sopra un canneto, eseguita in basso rilievo (nikubori) con dettagli in oro.

Presenta il solo foro per il Kogatana.

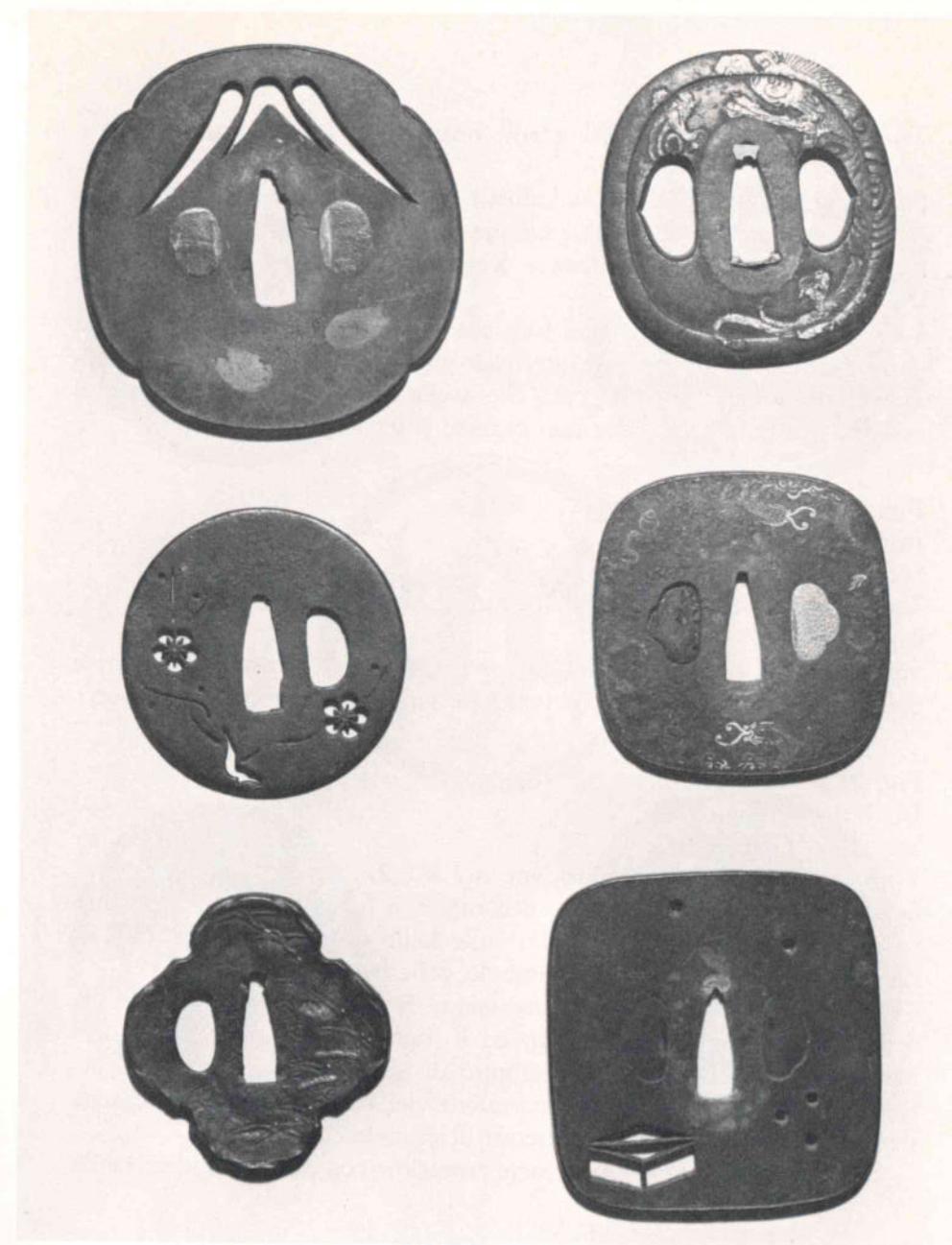
— Le oche selvatiche (Gan), quasi sempre rappresentate in coppia, sono un soggetto molto diffuso nell'arte orientale e simbolizzano il matrimonio e la fedeltà degli sposi.

— La firma Kaneiye è da considerarsi una contraffazione di quella del I° Maestro, attivo verso la metà del XVI secolo e le cui opere furono soggette a numerosissime imitazioni nel XVII e XVIII sec.

Fig. 1/6

Inv. Giappone N. 634

Sec. XVIII.



1

1	2
3	4
5	6

Tsuba quadrato con lati ed angoli arrotondati (nade-kaku) in ferro. cm. $8 \times 7,7$.

Superficie a grana di legno (mokume-ji), bordo leggermente rilevato con scatola traforata (ko-sukashi) e cinque fori (udenuki-Ana).

I fori (rio-hitsu) per Kogatana e Kogai sono ostruiti da piastrine in shakudo.

— Gli udenuki-ana sono dei fori che si trovano generalmente nella parte inferiore dello Tsuba e servivano per fissare un cordoncino (udenuki) della lunghezza di 32 cm., che aveva la funzione di assicurare al polso la spada in modo che non cadesse a terra accidentalmente.

Fig. 2/1

Inv. Giappone N. 211

Sec. XVIII. Stile Bushu.

Tsuba rotondo (maru) in lega di bronzo, rame e oro (shakudo).

cm. $7,4 \times 7,3$.

Superficie traforata (ji-sukashi), decorata con ramo di pruno con fiori e germogli e fiori di genziana con foglie, eseguito a tutto tondo (marubori).

Fig. 2/2

Inv. Giappone N. 219

Sec. XIX - Stile Bushu?

Tsuba rotondo (maru) in ferro. cm. $8,2 \times 8,2$.

Superficie traforata (ji-sukashi), decorata con figure a tutto tondo (marubori) di due divinità: Daikoku sulle balle di riso e Yebisu (Ebisu) che regge il grande pesce Tai, simbolo della buona fortuna.

— Le due divinità sono rispettivamente il protettore dei cereali, dio della prosperità e della ricchezza; ed il protettore del commercio e dei pescatori; Ebisu inoltre, ha il compito di assicurare nutrimento ed abbondanza e presiedere alla preparazione del cibo. Le due divinità insieme sono protettori dei proprietari di aziende commerciali.

— Lo Tsuba è firmato (?) sulla parte posteriore con caratteri indecifrabili.

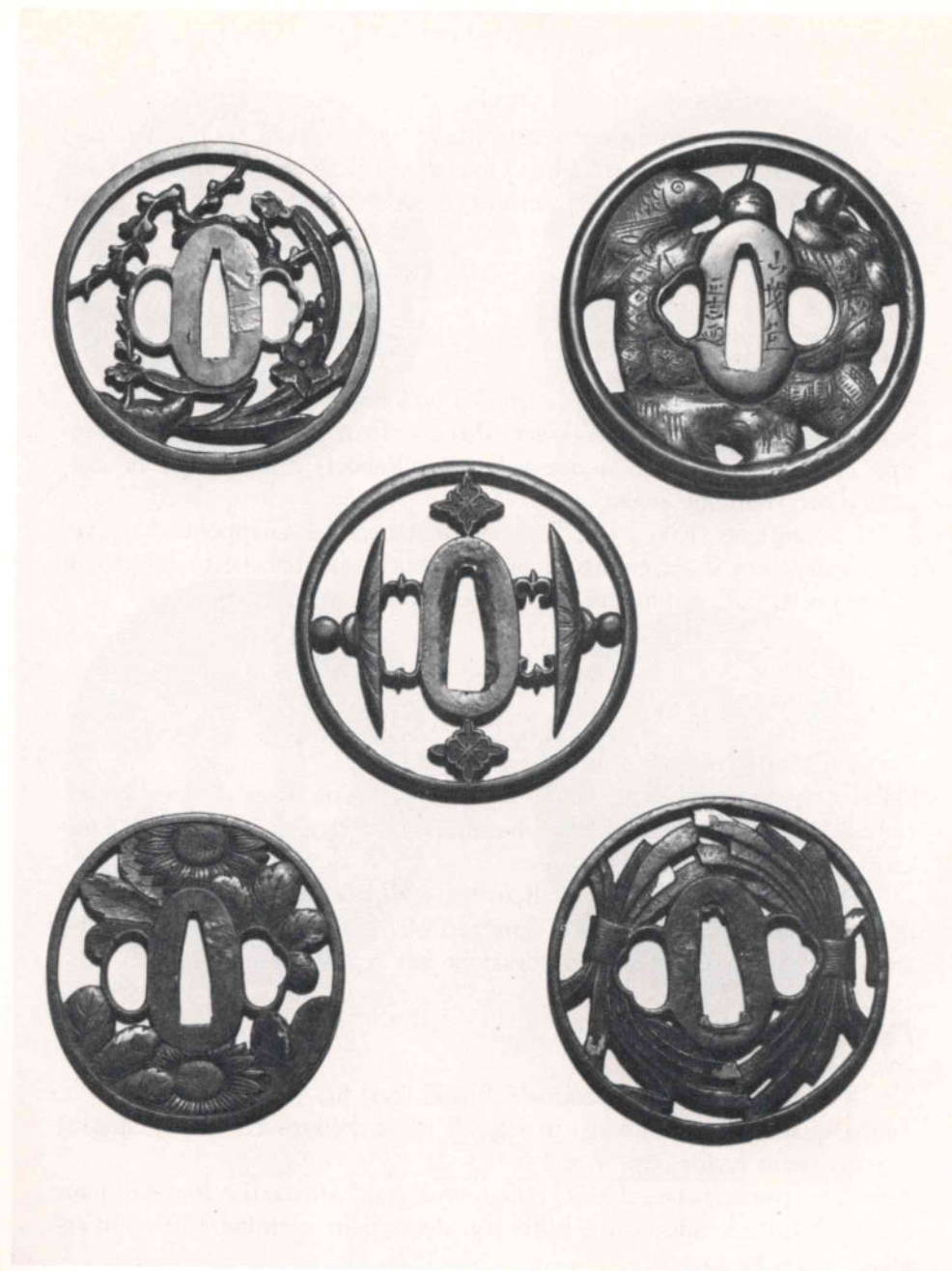
Fig. 2/3

Inv. Giappone N. 210

Sec. XVIII. Stile Bushu.

Tsuba rotondo (maru) in ferro. cm. $7,6 \times 7,6$.

Superficie traforata (ji-sukashi) raffigurante due lampade da giardino e



2

1	2
3	
4	5

due fiori di pruno contrapposti, eseguiti in basso rilievo (nikubori).
 — Le lanterne in pietra (ishidoro) avevano un carattere religioso e venivano donate in memoria dei defunti, il cui nome era inciso su un lato del piedestallo.

Fig. 2/4

Inv. Giappone N. 196

Sec. XVIII ca.

Tsuba rotondo (maru) in ferro. cm. 7,1 × 6,6.

Superficie traforata a giorno (ij-sukashi) e raffigurante due grandi crisantemi con foglie, eseguiti a bassorilievo (nikubori) con dettagli in agemina d'oro (nunome zogan).

— Il crisantemo (Kiku) è il fiore emblematico del Giappone dove veniva festeggiato il settembre di ogni anno con un banchetto offerto in suo onore al palazzo imperiale e con esposizioni per le strade.

Fig. 2/5

Inv. Giappone N. 206

Sec. XVIII-XIX.

Tsuba rotondo (maru) in ferro. cm. 7,8 × 7,8.

Superficie traforata (ji-sukashi), decorata con due fasci di awabi contrapposti eseguiti a tutto tondo (marubori) con dettagli in agemina d'oro (nunome zogan).

— I fasci di awabi (orecchie di mare) erano formati da sottili strisce di carne essicata di mollusco e venivano offerti come dono per il nuovo anno, servivano anche come decorazione per regali più importanti.

Fig. 3/1

Inv. Giappone N. 234

Sec. XIX metà. Firmata Masatoshi Bushu (no) ju.

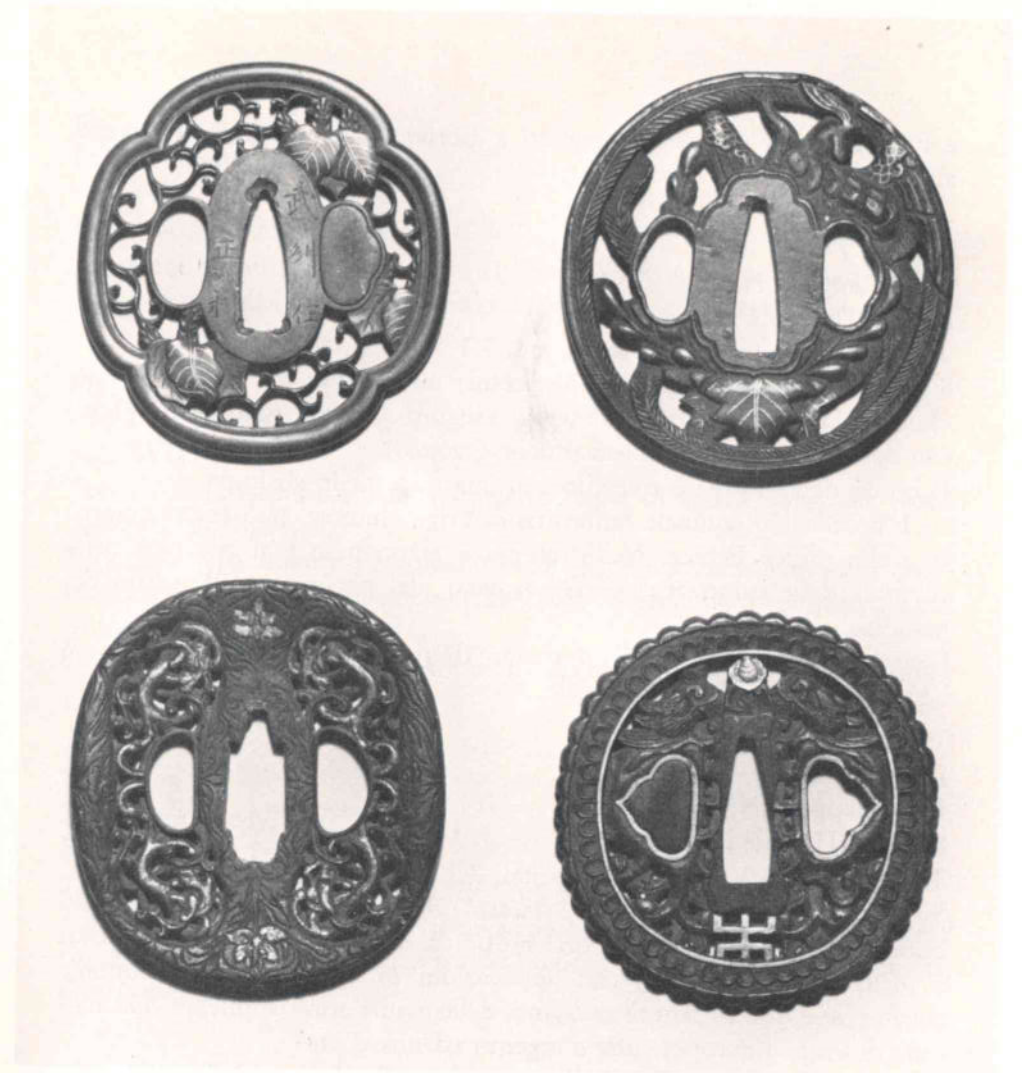
Tsuba quadrilobato (mokko) in lega di rame, bronzo ed oro (shakudo) a patina nera lucida. cm. 7 × 6,5.

Superficie traforata (ji-sukashi) raffigurante tralci stilizzati e foglie di paulownia a tutto tondo (maru bori) con dettagli in agemina d'oro e d'argento (nunome zogan).

Bordo arrotondato, foro per il Kogai ostruito con piastra in shakudo.

— Le foglie di paulownia (Kiri) formano il blasone (Mon) imperiale giapponese e di un gran numero di nobili famiglie.

— Masatoshi, fu cesellatore di Yedo, apparteneva alla famiglia Kitani



3

1	2
3	4

e fu famoso per gli tsuba intagliati a giorno. Esistono opere del medesimo autore firmate Rihei.

Fig. 3/2

Inv. Giappone N. 232

Sec. XVIII. Stile Bushu.

Tsuba rotondo (maru) in ferro. cm. $7,1 \times 6,7$.

Superficie traforata a giorno (ji-sukashi) raffigurante un uccello Ho sovrastante una foglia di paulownia, eseguiti a tutto tondo (marubori) con dettagli in agemina d'oro (nunome zogan).

Il bordo dello Tsuba è rivestito con una fascetta in shakudo.

— L'uccello Ho, animale fantastico di origine cinese, può essere comparato alla mitica Fenice. Nell'iconografia giapponese è il risultato della riunione delle caratteristiche del fagiano, del pavone e dell'uccello del paradiso.

L'uccello Ho abbinato ad un tralcio di paulownia (Howo ni Kiri) è l'emblema dell'autorità imperiale.

Fig. 3/3

Inv. Giappone N. 579

Sec. XVIII. Stile Namban.

Tsuba ovale (tate maru) in ferro. cm. $7,2 \times 6,5$.

Superficie traforata a giorno (ji-sukashi) decorata ad incisioni di motivi floreali in bassorilievo (nikubori) sui bordi, al centro draghi contrapposti a tutto tondo (takabori) con applicazioni in agemina d'oro (nunome zogan); alle due estremità maggiori dello tsuba sono applicate due monete di origine europea, una d'argento ed una d'oro.

I fori per Kogatana e Kogai (Rio-hitsu) sono bordati in shakudo.

Fig. 3/4

Inv. Giappone N. 241

Sec. XVIII - Stile Namban.

Tsuba rotondo (maru) in ferro. cm. $6,9 \times 6,6$.

Superficie traforata a giorno (ji-sukashi) con due draghi contrapposti eseguiti a tutto tondo (marubori) con decorazione in agemina d'oro (nunome zogan).

Fori per Kogatana e Kogai (Rio-hitsu) e bordura interna profilati in oro, il foro per il Kogai è ostruito con piastrina in shakudo.

Fig. 4/1

Inv. Giappone N. 218

Sec. XVIII.

Tsuba ottagonale in ferro. cm. $8 \times 7,7$.

Superficie leggermente granulosa (ishime-ji) decorata con intagli di motivi ornamentali (ji-sukashi), bordo leggermente rilevato in shakudo.

Fig. 4/2

Inv. Giappone N. 631

Sec. XVIII.

Tsuba Aoi (guardia formata da quattro foglie di malva unite alla base) in ferro. cm. $8,4 \times 7,6$.

Superficie leggermente granulosa (ishime-ji) decorata con motivo ornamentale intagliato ad altorilievo (takabori) ed agemina d'oro (kin zogan) di leggere volute.

— Generalmente gli Tsuba Aoi si trovavano sulle spade Tachi e sulle spade da cerimonia.

Fig. 4/3

Inv. Giappone N. 216

Sec. XIX. Stile Bushu.

Tsuba rotondo (maru) in ferro. cm. $6,5 \times 6,3$.

Superficie traforata a giorno (ji-sukashi) raffigurante due rape (Kabura) contrapposte eseguite in tutto tondo (marubori) con dettagli in agemina d'oro (nunome zogan).

Fig. 4/4

Inv. Giappone N. 220

Sec. XVIII. Firmata Kunihiro.

Tsuba in ferro. cm. $7 \times 6,5$.

Decorata con altorilievo (taka bori) raffigurante cinque balle di riso (Ine) che formano il piano dello Tsuba.

I fori (Rio-hitsu) per il coltellino (Kogatana) e per lo spillone (Kogai) sono profilati in oro.

— Le balle di riso sono il simbolo del dio Daikoku.

— La firma si riferisce probabilmente a Okamoto Kunihiro morto nel 1730 e che fu allievo di Goto Yetsuyo.

Fig. 4/5

Inv. Giappone N. 221

Sec. XIX? Firmata Kinai Echizen (no) ju.

Tsuba quadrato con angoli e lati arrotondati (nade kaku) in ferro.

cm. 6,7 × 6,3.

Superficie traforata (ji-sukashi) decorata con cinque conchiglie eseguite a tutto tondo (maru bori).

— Le conchiglie riprodotte sono delle Awabi (orecchie di mare), la cui carne in Giappone serve per l'alimentazione e l'interno del guscio (Aogai) veniva utilizzato per l'incrostazione di oggetti.

— La firma è una contraffazione di quella del famoso cesellatore Kinai e probabilmente si tratta di un'opera databile verso la fine del XIX secolo, epoca in cui furono prodotti in massa tsuba per l'esportazione (shi-ire-mono) nello stile e fattura Kinai.

Fig. 4/6

Inv. Giappone N. 224

Sec. XVIII. Stile Kinai.

Tsuba rotondo (maru) in ferro. cm. 7 × 6,8.

Superficie traforata (ji-sukashi) decorata con cinque conchiglie di Aoi eseguite in tutto tondo (marubori).

I due fori (Rio-hitsu) per Kogatana e Kogai sono profilati in oro.

Il bordo è decorato con disegni ornamentali in agemina d'oro (Kinzogan).

Fig. 5/1

Inv. Giappone N. 213

Sec. XVIII. Stile Bushu.

Tsuba quadrilobato (mokko) in ferro a patina scura.

Superficie granulosa (ishime-ji) decorata con germoglio e fiori di loto eseguiti in parte a basso rilievo (nikubori) con dettagli in agemina d'oro (nunome zogan) e in parte in agemina d'argento ad alto rilievo (taka zogan).

— Il fiore di loto (Hachisu) nella sua varietà di colore bianco è considerato in Giappone come simbolo della purezza.

Fig. 5/2

Inv. Giappone N. 201

Sec. XVIII. Stile Choshu.

Tsuba ovale (tate maru) in lega di rame, bronzo e oro a patina nera



4

1	2
3	4
5	6

(shakudo). cm. $8,2 \times 7,5$.

Superficie liscia (migakji) decorata con tralci di vite eseguiti in bassorilievo (nikubori). I frutti sono in applicazione d'oro (nunome zogan).

Fig. 5/3

Inv. Giappone N. 212

Sec. XVIII.

Tsuba quadrilobato (mokko) in ferro a patina scura. cm. $8,2 \times 7,7$.

Superficie leggermente granulosa (ishime-ji) decorata con fiori, farfalla e mantide religiosa in agemina d'argento, oro e sentoku, ad altorilievo (iroe-takazogan).

— La mantide religiosa (Kamakiri) è il simbolo del coraggio, abbinata ad una cicala ed ad un ragno raffigura emblematicamente le tre virtù principali di un generale (Taisho) e cioè il coraggio, l'umanità e l'abilità.

— La farfalla è considerata l'incarnazione dell'anima di una persona in vita, a volte invece è simbolo di morte e può raffigurare l'anima di una persona che sta per morire.

Fig. 5/4

Inv. Giappone N. 608

Sec. XVIII.

Tsuba quadrilobato (mokko) in ferro. cm. $7,7 \times 7,1$.

Superficie martellata (tsuchime-ji) decorata con fiori, erbe ed una farfalla eseguiti in alto rilievo (takabori) in agemina d'oro e shakudo in altorilievo (takazogan), anche sul retro rocce ed erbe in takabori e takazogan.

Il foro per il Kogai è ostruito con piastrina in shakudo.

Fig. 5/5

Inv. Giappone N. 207

Sec. XVIII.

Tsuba rotondo (maru) in ferro. cm. $7 \times 6,6$.

Superficie leggermente granulosa (ishime-ji) decorata con fiori e farfalla in agemina d'oro ad alto rilievo (taka zogan).

È provvisto del solo foro per il Kogatana.

Fig. 6/1

Inv. Giappone N. 208

Sec. XVIII.



Tsuba quadrilobato (mokko) in ferro. cm. $8 \times 7,4$.

Superficie leggermente granulosa (ishime-ji) decorata con maschera di demonio (Oni), tegola di casa (Kawara) ed un chiodo (Kugi) ad alto rilievo di metalli diversi (iroe takazogan) con rami in agemina d'argento (nunome zogan).

— Le maschere di demonio sulle tegole (Oni Kawara) erano sovente impiegate per ornare i tetti dei templi e dei castelli giapponesi ed avevano il compito di tener lontani gli spiriti malvagi.

Fig. 6/2

Inv. Giappone N. 209

Sec. XVIII.

Tsuba quadrilobato con angoli e lati arrotondati (nade kaku) in ferro. cm. $8,1 \times 7,4$.

Superficie leggermente granulosa (ishime-ji) decorata con quattro figure (una sul retro) eseguite ad altorilievo (taka bori) con dettagli in agemina d'oro (nunomezogan) con sfondo di piante di bambù.

— Si tratta di una delle numerose rappresentazioni dei sette saggi cinesi nella foresta di bambù, sovente raffigurati, come in questo caso, in numero minore.

Fig. 6/3

Inv. Giappone N. 630

Sec. XVIII

Tsuba ovale (tate maru) in ferro. cm. $8,3 \times 7,7$.

Superficie martellata (tsuchime-ji) e bordo leggermente rilevato, decorata con guerriero contrapposto ad un drago marino e figura femminile eseguiti in alto rilievo (takabori) e rilievo affondato (shishiaibori) con applicazioni in altorilievo di shakudo e argento (taka zogan).

— L'illustrazione si riferisce all'episodio mitico della lotta sostenuta da Susano-o no Mikoto, divinità shinto della luna e dell'oceano, contro il drago a cui offrì otto giare di sakè per ubriacarlo ed ucciderlo, salvando la principessa Kushiinada Hime offerta in sacrificio al drago.

Fig. 6/4

Inv. Giappone N. 200

Sec. XVIII. Firmato Masayuki.

Tsuba quadrilobato (mokko) in ferro. cm. $8,2 \times 7,8$.



6

1	2
3	4

Superficie leggermente granulosa (ishime-ji) decorata con drago contornato da nuvole, che sovrasta una tigre nascosta tra le rocce, eseguiti in alto rilievo (takabori) e rilievo sommerso (shishiaibori), foglie di bambù in incisione simile a tratti di pennello (katakiribori). Il foro del Kogatana è ostruito con piastrina in shakudo.

— La raffigurazione simboleggia la superiorità degli elementi naturali, rappresentati dal drago, sugli animali della terra.

— La firma si riferisce, probabilmente, a Masayuki, cesellatore del XVIII secolo appartenente alla scuola Hamano.

Fig. 7/1

Inv. Giappone N. 198

Sec. XIX.

Tsuba rotondo (maru) in ferro. cm. 6,6 × 6,2.

Superficie martellata (tsuchime-ji) decorata con vecchio pescatore alla lenza seduto sotto un albero, sul retro paesaggio con pagoda, eseguiti in alto rilievo (takabori) con ageminatura a rilievo in oro (takazogan).

— Il vecchio pescatore potrebbe essere il saggio Taikobo, sovente rappresentato dagli artisti giapponesi intento a pescare seduto sulla riva.

Fig. 7/2

Inv. Giappone N. 202

Sec. XVIII.

Tsuba rotondo (maru) in ferro. cm. 6,9 × 6,6.

Superficie leggermente granulosa (ishime-ji) decorata con scena di pescatore in barca, paesaggio e capanne eseguiti in alto rilievo (takabori) con applicazioni di oro, argento e rame (iroe zogan) e dettagli in agemina d'oro e d'argento (nunome zogan).

— Probabilmente trattasi della raffigurazione del saggio Kenshi, rappresentato dagli artisti giapponesi su una barca intento a pescare con la lenza; non deve essere perciò confuso con un altro personaggio (Taikobo) che è raffigurato mentre pesca direttamente dalla riva.

Fig. 7/3

Inv. Giappone N. 197

Sec. XVIII.

Tsuba ovale (tate maru) in ferro. cm. 7,8 × 7.

Superficie leggermente granulosa (ishime-ji) decorata con quattro personaggi in barca, accanto ad una pianta di salice, con paesaggio monta-



7

1	2
3	4
5	6

gnoso, eseguiti in alto rilievo (takabori) con ageminatura a rilievo in oro, argento e rame (iroe zogan).

Il foro per il Kogatana è ostruito con piastrina in shakudo.

Fig. 7/4

Inv. Giappone N. 223

Sec. XVIII. Firmato Shi Ryo.

Tsuba quadrilobato (mokko) in ferro. cm. 6,6 × 6,2.

Superficie leggermente granulosa (ishime-ji) decorata con la figura di Gama Sennin che porta un rospo sulle spalle, eseguiti in agemina ad alto rilievo di metalli diversi (iroe taka zogan).

— Il saggio col rospo Gama Sennin è il personaggio taoista How Sien Song (in giapponese Kosensei) che secondo la leggenda viveva sulle montagne in compagnia di un enorme rospo o di una rana a tre zampe.

L'animale che il saggio aveva curato da una grave malattia si sarebbe poi rivelato un demone molto versato nelle scienze occulte e per riconoscenza avrebbe iniziato Kosensei ai misteri della magia.

Fig. 7/5

Inv. Giappone N. 625

Sec. XIX.

Tsuba ovale (tate maru) in ferro. cm. 4,9 × 4,3.

Superficie leggermente granulosa (ishime-ji) decorata con saggio cinese in barca accanto ad una cascata, eseguiti in alto rilievo (takabori), dettagli in agemina d'oro (kin zogan).

Fig. 7/6

Inv. Giappone N. 215

Sec. XVIII.

Tsuba rotondo (maru) in ferro. cm. 7,1 × 6,8.

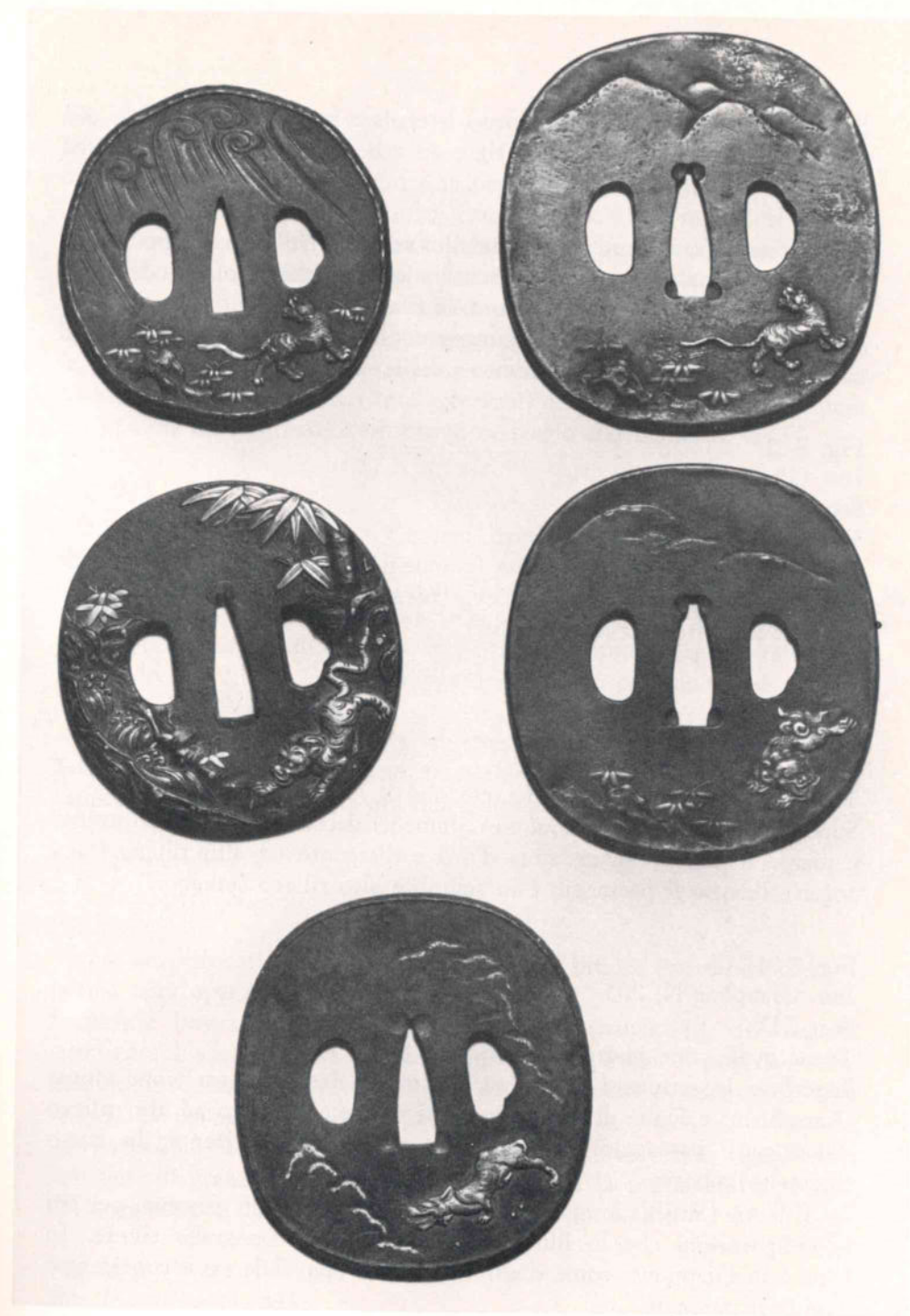
Superficie leggermente granulosa (ishime-ji) decorata con figura di viandante seduto e cavallo in alto rilievo e capanna tra gli alberi intagliata nella superficie dello Tsuba (ji-sukashi), dettagli in agemina d'oro e d'argento (nunome zogan).

Fig. 8/1

Inv. Giappone N. 203

Sec. XVIII/XIX.

Tsuba rotondo (maru) in ferro. cm. 7,2 × 6,8.



Superficie liscia (migaki-ji) e bordo irregolare martellato, decorata con rocce in alto rilievo (takabori), tigre ed erbe di bambù in agemina ad alto rilievo in rame ed oro (takazogan), nuvole temporalesche in basso rilievo (nikubori).

— La tigre (Tora) è un soggetto molto comune nell'arte giapponese ed è visto come un essere soprannaturale; fa parte degli animali dello zodiaco e simbolizza, fra le altre cose, la forza.

L'abbinamento tigre, bambù e pioggia vuol raffigurare l'impotenza degli esseri animali di fronte agli elementi della natura.

Fig. 8/2

Inv. Giappone N. 199

Sec. XIX.

Tsuba ovale (tate maru) in ferro. cm. 8,3 × 7,8.

Superficie leggermente granulosa (ishime-ji) decorata con tigre e foglie di bambù in agemina ad alto rilievo (taka zogan), sul retro torrente fra le rocce in basso rilievo (nikubori).

Fig. 8/3

Inv. Giappone N. 243

Sec. XVIII.

Tsuba rotondo (maru) in ferro. cm. 7,4 × 7,1.

Superficie leggermente granulosa (ishime-ji) decorata con tigre, torrente e piante di bambù in agemina d'oro e d'argento ad alto rilievo (taka zogan), mentre il paesaggio è in semplice alto rilievo (takabori).

Fig. 8/4

Inv. Giappone N. 205

Sec. XIX.

Tsuba ovale (tate maru) in ferro. cm. 8,3 × 7,7.

Superficie leggermente granulosa (ishime-ji) decorata con leone cinese (Karashishi) e foglie di bambù eseguiti in agemina d'oro ad alto rilievo (takazogan), paesaggio con montagne e sul retro torrente, in basso rilievo (nikubori).

— Il leone (Shishi) è un animale che in Giappone non esisteva, per cui le raffigurazioni che lo illustrano derivano dall'iconografia cinese. In Cina e in Giappone, come d'altronde in Europa, il leone è considerato il re degli animali.

Fig. 8/5

Inv. Giappone N. 214

Sec. XIX.

Tsuba ovale (tate maru) in ferro. cm. 8 × 7,3.

Superficie leggermente granulosa (ishime-ji) decorata con cane in agemina di metallo dorato ad alto rilievo (takazogan), paesaggio eseguito a basso rilievo (nikubori) con dettagli in agemina d'oro (nunome zogan).

— Il cane (Inu) è l'undicesimo segno dello zodiaco e simbolizza anche le ore che vanno dalle sette alle nove di sera. In Giappone questo animale era considerato, salvo rare eccezioni, come amico dell'uomo, mentre in Cina era visto come un essere malvagio e demoniaco.

Fig. 9/1

Inv. Giappone N. 204

Sec. XIX.

Tsuba rotondo (maru) in ferro. cm. 7,2 × 6,9.

Superficie leggermente granulosa (ishime-ji) con bordo irregolare martellato, decorata con due cavalli eseguiti in agemina d'argento, shakudo ed oro in alto rilievo (iroe takazogan), paesaggio con montagne e fiumi in basso rilievo (nikubori).

— Il cavallo (Uma), usato in Giappone soprattutto per la guerra, simbolizza il valore e la costanza; fa parte degli animali dello zodiaco e rappresenta inoltre la nona ora del giorno.

Fig. 9/2

Inv. Giappone N. 240

Sec. XIX.

Tsuba quadrilobato (mokko) in lega di rame, bronzo e oro (shakudo) a patina nera opaca. cm. 6,8 × 6,3.

Superficie lavorata a bulino con puntinatura (nanako-ji), decorazione con figura di saggio cinese seduto su una veranda e grandi fiori di peonia eseguiti in agemina ad alto rilievo d'oro, d'argento e rame (iroe taka zogan). Le peonie sono ripetute anche sul retro.

— La peonia (Botan) è la rosa del Giappone dove cresce rigogliosa e con fiori di grandezza straordinaria, simbolizza la primavera ed è uno dei soggetti più diffusi nella decorazione giapponese.

Fig. 9/3

Inv. Giappone N. 581

Sec. XIX.

Tsuba Aoi per spada cerimoniale, in lega di rame, bronzo ed oro (shakudo). cm. $8,5 \times 8,3$.

Superficie con puntinatura regolare eseguita a cesello (nanako) decorata con l'applicazione ripetuta più volte di stemma nobiliare eseguito in alto rilievo (taka zogan).

— L'emblema (Mon) composto da una palizzata entro un cerchio, è quello della famiglia O-Oka di Iwatsuki.

Fig. 9/4

Inv. Giappone N. 230

Sec. XIX.

Tsuba quadrilobato (mokko) in ottone. cm. $6,7 \times 6$.

Superficie lavorata a cesello con puntinatura regolare (nanako) decorata con dama intenta a scrivere protetta da un paravento, eseguiti ad alto rilievo (takabori); il viso e le mani sono in agemina d'argento ad alto rilievo (takazogan).

Bordo e foro per il Kogatana sono profilati in metallo dorato.

— Il personaggio illustrato è probabilmente la dama Murasaki Shikibu, celebre poetessa, autrice del libro Genji monogatari, famosa anche per la sua bellezza.

Fig. 9/5

Inv. Giappone N. 624

Sec. XVIII. Firmato Yatsushiro (no) ju Masaiye.

Tsuba quadrilobato (mokko) in ferro. cm. $5,1 \times 4,5$.

Superficie martellata (tsuchime-ji) decorata con fiori e foglie di paulownia in agemina d'oro (kinzogan).

Fig. 9/6

Inv. Giappone N. 616

Sec. XIX.

Tsuba ovale (tate maru) in ferro. cm. $5 \times 3,6$.

Superficie completamente decorata con piccolissimi fiori in agemina d'oro (kinzogan).

Fig. 10/1

Inv. Giappone N. 622

Sec. XVIII. Stile Goto.



Tsuba quadrato con angoli e lati arrotondati (nade kaku) in lega di bronzo, rame ed oro (shakudo) a patina nera opaca. cm. 7,3 × 6,5.
Superficie lavorata a bulino con minuscola puntinatura regolare (nanako), decorazione composta da due pini in alto rilievo (taka bori) sovrastati da falce di luna in agemina d'argento in alto rilievo (taka zogan).

Fig. 10/2

Inv. Giappone N. 583

Sec. XVIII. Stile Goto.

Tsuba quadrato con angoli e lati arrotondati (nade kaku) in lega di rame, bronzo ed oro (shakudo) a patina nera opaca. cm. 7,1 × 7,8.
Superficie e bordo lavorati a bulino con minuscola puntinatura regolare (nanako), decorazione composta da tre pini in alto rilievo (taka bori) con disco solare e foglie in agemina d'oro ad alto rilievo (taka zogan).
N.B. Gli Tsuba N. 622 e N. 583 compongono un daisho (grande e piccolo) e sono fornimenti di una spada lunga (Katana) e di una spada corta (Wakizashi).

Fig. 10/3

Inv. Giappone N. 605

Sec. XVIII. Stile Yokoya.

Tsuba rotondo (maru) in lega di rame, bronzo ed oro (shakudo) a patina nera lucida. cm. 6,7 × 5,8.
Superficie liscia (migaki-ji), decorata con drago, fra le nuvole, sovrastante un mare tempestoso e sul retro drago marino sovrastato da nuvole, eseguiti con incisione simile a tratti di pennello (katakiribori).

Fig. 10/4

Inv. Giappone N. 580

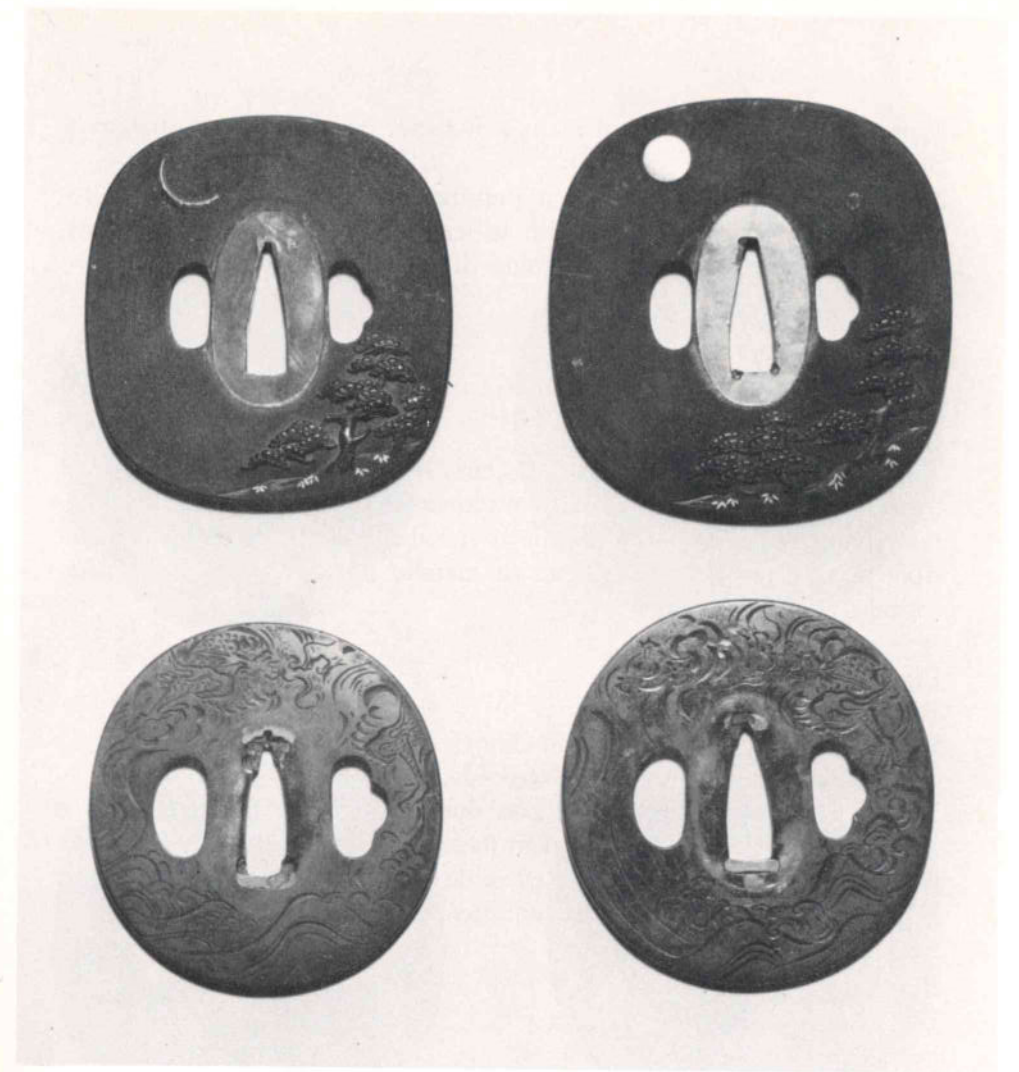
Sec. XVIII. Stile Yokoya.

Tsuba rotondo (maru) in shakudo a patina nera lucida. cm. 7,3 × 6,9.
Superficie liscia (migaki-ji), decorata con drago fra le nuvole, sovrastante un mare tempestoso e sul retro drago marino sovrastato da nuvole, eseguiti con incisione simile a tratti di pennello (katakiribori).
N.B. Gli Tsuba N. 605 e N. 580 compongono un daisho.

Fig. 11/1

Inv. Giappone N. 239

Sec. XIX. Stile Goto.



Tsuba quadrilobato (mokko) in lega di rame, bronzo ed oro (shakudo).
cm. $6,2 \times 5,8$.

Superficie lavorata a bulino con puntinatura regolare (nanako), decorata con rami di pruno e farfalle stilizzate in alto rilievo (taka bori), fiori di pruno e dettagli in agemina di metallo dorato ad alto rilievo (taka zogan).

Fig. 11/2

Inv. Giappone N. 233

Sec. XIX. Stile Goto.

Tsuba rotondo (maru) in shakudo. cm. $7,2 \times 7$.

Superficie lavorata a bulino con puntinatura regolare (nanako), decorata con foglie e steli in alto rilievo (takabori), fiori, germogli e recinzione in agemina ad alto rilievo di metallo dorato e d'argento (takazogan).

Fig. 11/3

Inv. Giappone N. 226

Sec. XIX. Stile Omori (Namban-Omori).

Tsuba quadrilobato (mokko) in shakudo. cm. $7 \times 6,2$.

Superficie traforata (ji-sukashi) con due draghi attorcigliati eseguiti a tutto tondo (marubori) con dettagli in oro; il bordo è decorato con incisioni ad alto rilievo (takabori) di onde marine, con crisantemi, foglie di paulownia in agemina d'oro ad alto rilievo (takazogan).

Fig. 11/4

Inv. Giappone N. 227

Sec. XIX. Stile Goto-Mito.

Tsuba rotondo (maru) in lega di rame, bronzo ed oro (shakudo).
cm. $6,7 \times 6,4$.

Superficie lavorata a bulino con puntinatura regolare (nanako), decorata con fogliami ad alto rilievo (takabori), fiori e germogli in agemina d'oro ad alto rilievo (takazogan).

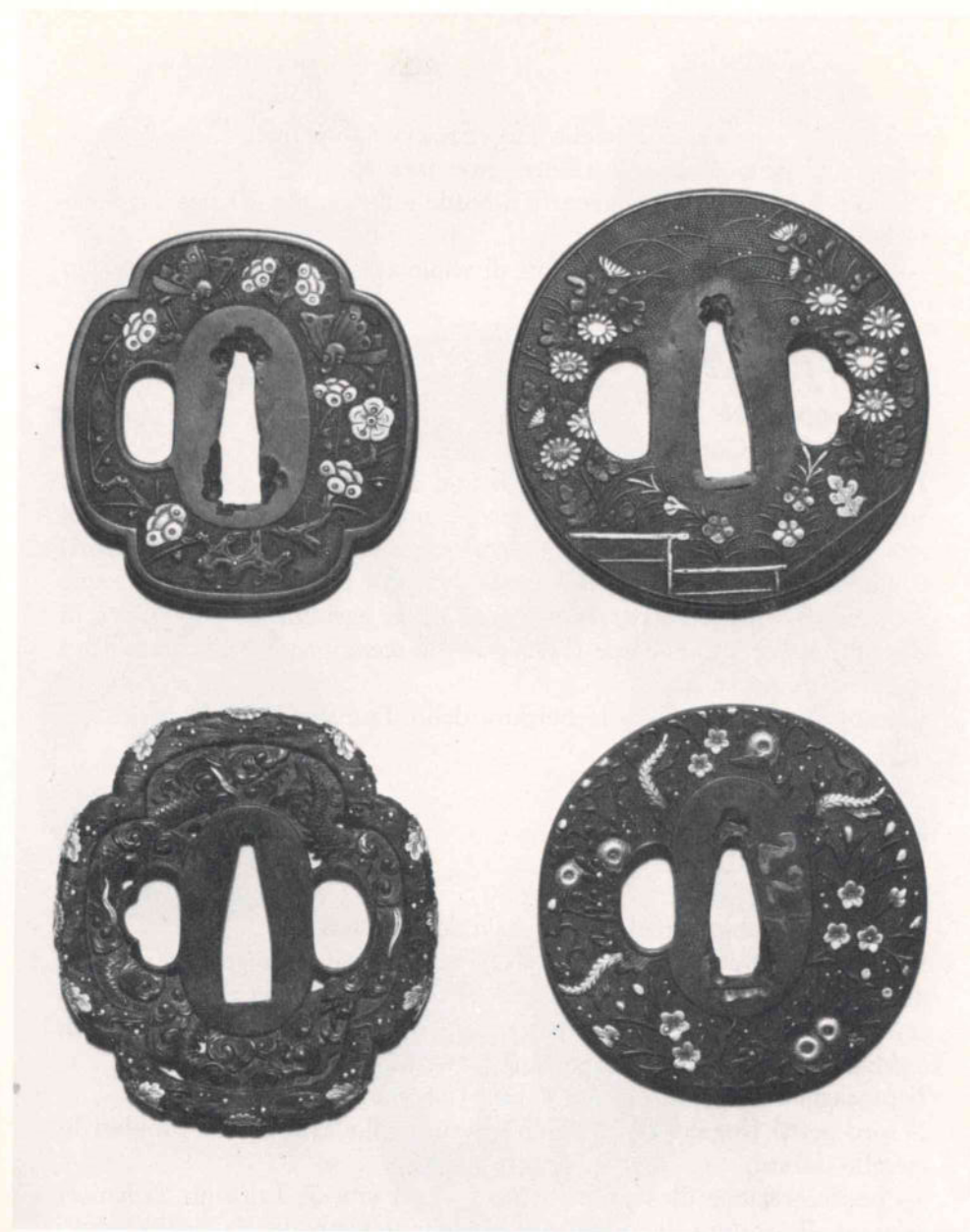
Fig. 12/1

Inv. Giappone N. 228

Sec. XVIII-XIX. Stile Goto-Mino.

Tsuba quadrilobato (mokko) in shakudo. cm. $6,9 \times 6,3$.

Superficie lavorata a bulino a leggeri punti regolari (nanako), decorata



11

1	2
3	4

con la raffigurazione dell'uccello Ho che sorvola un ramo di paulownia, eseguiti in agemina ad alto rilievo (iroe taka zogan).

Manca il foro per il Kogai, mentre il bordo e il foro per il Kogatana sono profilati in metallo dorato.

— L'uccello Ho, le foglie e i fiori di paulownia abbinati simboleggiano l'imperatore.

Fig. 12/2

Inv. Giappone N. 235

Sec. XIX. Stile Goto-Mino.

Tsuba quadrilobato (mokko) in shakudo. cm. $6,8 \times 6$.

Superficie lavorata a bulino con piccoli punti regolari (nanako), decorata con una cascata fra rocce ed alberi eseguiti in alto rilievo (takabori) e la figura di un contadino che posati due cesti di erbe raccoglie l'acqua dalla cascata in una zucca, il tutto eseguito in agemina ad alto rilievo in argento, oro ed ottone (iroe takazogan); la scena prosegue sul retro con rocce, fiume ed alberi.

Il foro per il Kogatana e la bordura dello Tsuba sono profilati in metallo dorato.

Fig. 12/3

Inv. Giappone N. 244

Sec. XIX.

Tsuba quadrilobato (mokko) in shakudo. cm. $6,8 \times 6$.

Superficie lavorata a bulino con leggera puntinatura regolare (nanako) decorata con due figure avvinghiate eseguite in agemina di rame, oro e argento ad alto rilievo (iroe takazogan), sul retro lampada di pietra in agemina ad alto rilievo (takazogan).

Il paesaggio è eseguito in alto rilievo (takabori).

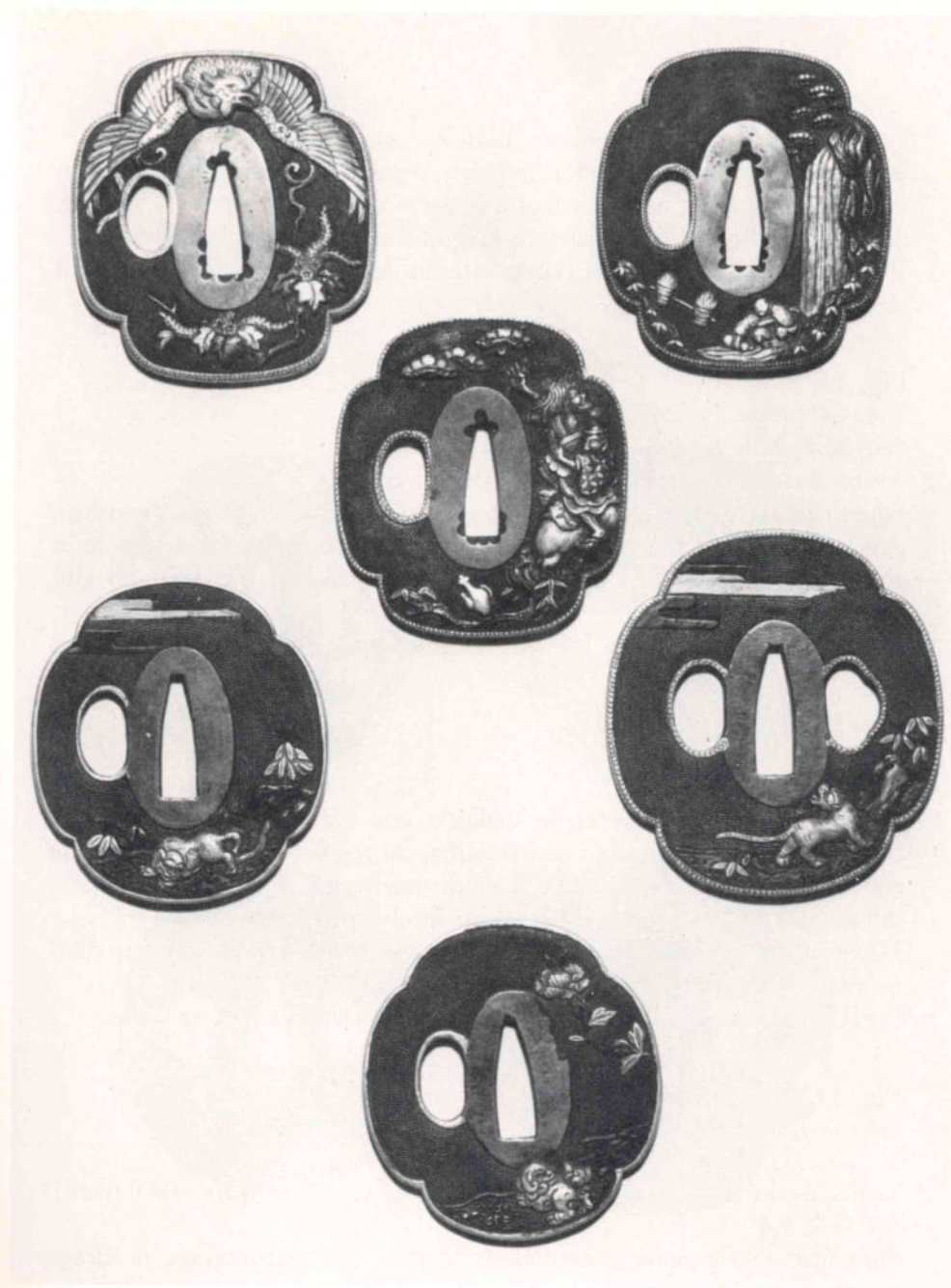
Il foro per il Kogatana e il bordo esterno dello Tsuba sono profilati in metallo dorato.

— La decorazione illustra un episodio della vita di Taira no Tadamori relativo alla cattura di un ladro d'olio per le lampade, da tutti creduto un essere soprannaturale.

Fig. 12/4

Inv. Giappone N. 236

Sec. XIX. Stile Goto.



Tsuba quadrilobato (mokko) in shakudo. cm. $6,8 \times 6,1$.
Superficie lavorata a bulino con punti regolari (nanako) decorata con tigre addormentata, nuvole e foglie in agemina ad alto rilievo di metallo dorato (takazogan), il paesaggio è eseguito in alto rilievo (takabori).
Il foro per il Kogatana e il bordo esterno dello Tsuba sono profilati in metallo dorato.

Fig. 12/5

Inv. Giappone N. 247

Sec. XIX. Stile Goto.

Tsuba quadrilobato (mokko) in shakudo. cm. $7,6 \times 6,9$.

Superficie lavorata a bulino con leggera puntinatura regolare (nanako), decorata con tigre che ruggisce alle nuvole, foglie di bambù e nuvole in agemina d'oro ad alto rilievo (takazogan), dettagli e paesaggio in alto rilievo (takabori).

N.B. Gli Tsuba N. 236 e N. 247 compongono un daisho.

Fig. 12/6

Inv. Giappone N. 237.

Sec. XIX. Stile Goto.

Tsuba quadrilobato (mokko) in shakudo. cm. $6,7 \times 6$.

Superficie lavorata a bulino con puntinatura regolare (nanako), decorata con leone cinese (Karashishi) e fiore di peonia in alto rilievo di metallo dorato (takazogan), foglie e paesaggio in alto rilievo (takabori).

Il bordo esterno dello Tsuba ed il foro per il Kogatana sono profilati in metallo dorato.

— Il leone cinese e le peonie insieme, simbolizzano il potere reale.

Fig. 13/1

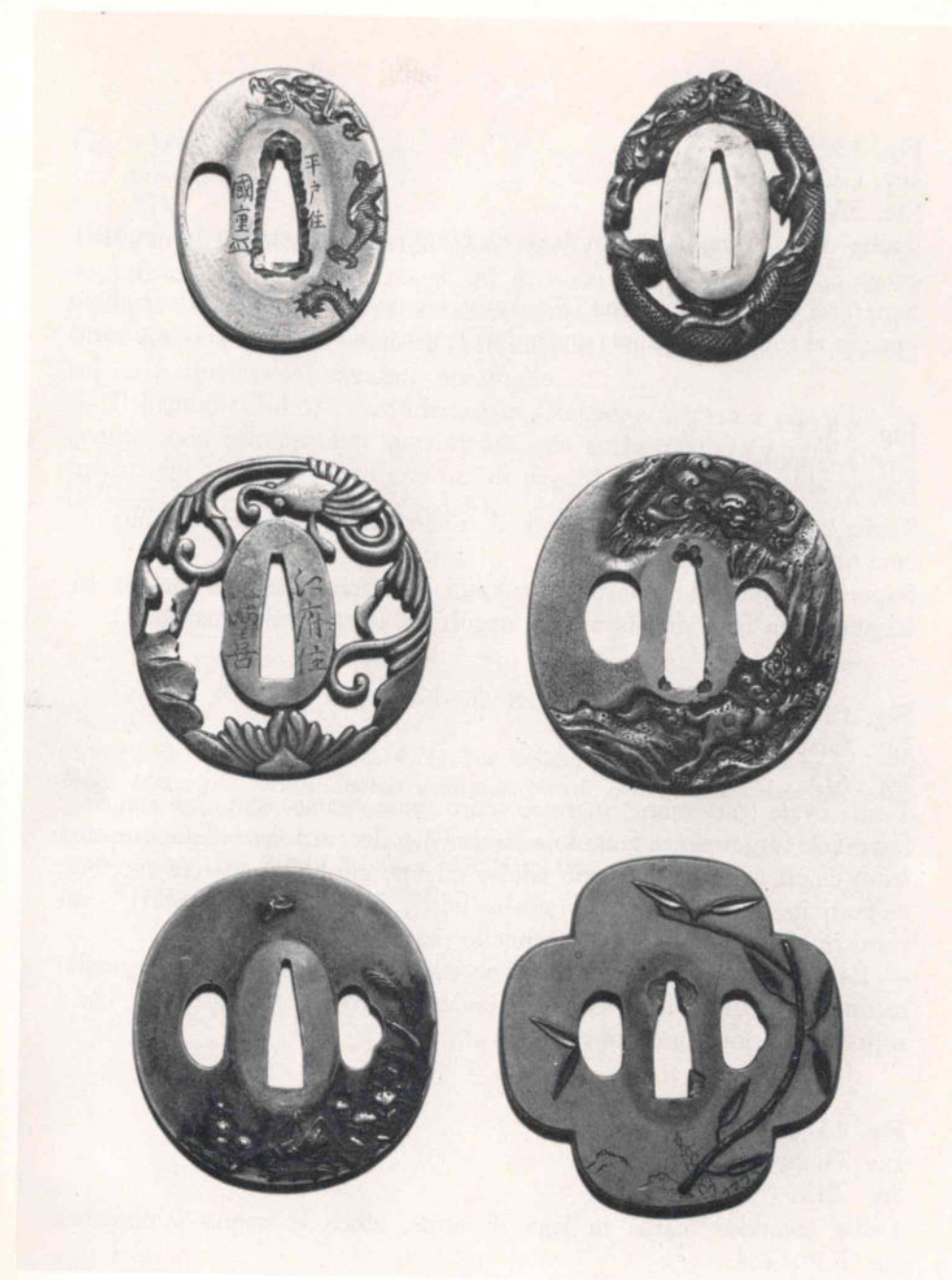
Inv. Giappone N. 245

Sec. XVIII. Firmato Kunishige Hirado (no) Ju.

Tsuba ovale (tate maru) in lega di rame, zinco e stagno (shibuichi). cm. $6 \times 4,4$.

Superficie leggermente granulosa (ishime-ji) con decorazione di drago intagliato a rilievo affondato (shishiaibori) sul bordo destro e sulla parte posteriore, dettagli in oro.

— Kunishige, cesellatore della provincia di Hizen, fu attivo nel 1700 e prediligeva lavorare su rame giallo.



1	2
3	4
5	6

Fig. 13/2

Inv. Giappone N. 246

Sec. XVIII.

Tsuba ovale (tate maru) in lega di rame, zinco e stagno (shibuichi).
cm. $6,2 \times 4,6$.

Superficie traforata a giorno (ji-sukashi) decorata con drago attorcigliato intorno al foro per la lama (seppa dai) eseguito a tutto tondo (marubori).

Fig. 13/3

Inv. Giappone N. 229.

Sec. XIX. Firmata Mitzuyoshi.

Tsuba ovale (tate maru) in lega di rame, zinco e stagno (shibuichi).
cm. $6,9 \times 6,3$.

Superficie traforata a giorno (ji-sukashi), decorata con una farfalla stilizzata su un fiore di crisantemo eseguiti in tutto tondo (marubori).

Fig. 13/4

Inv. Giappone N. 242

Sec. XIX.

Tsuba ovale (tate maru) in rame scuro (yama game). cm. $7,3 \times 6,6$.
Superficie leggermente granulosa (ishime-ji), decorazione raffigurante due leoni cinesi (Karashishi), uno adulto ed uno cucciolo e parete rocciosa, eseguiti in rilievo affondato (shishiaibori), alto rilievo (takabori) e sul retro intagli simili a tratti di pennello (katakiribori).

— La raffigurazione è detta shishi-no-saka-otoshi ed illustra la leggenda, secondo la quale, i leoni cinesi gettavano i loro piccoli dalle rupi, che i sopravvissuti dovevano poi risalire.

Fig. 13/5

Inv. Giappone N. 238

Sec. XIX.

Tsuba rotondo (maru) in lega di rame, zinco e stagno (shibuichi).
cm. $6,9 \times 6,4$.

Superficie liscia e lucida (migaki-ji) decorata con fiori ed erbe diverse, fra i quali si trova una cavalletta, il tutto sovrastato da una piccola farfalla, eseguiti in agemina d'oro, argento e shakudo ad alto rilievo (iroe taka zogan).

Fig. 13/6

Inv. Giappone N. 231

Sec. XIX.

Tsuba quadrilobato (mokko) in rame scuro (yama-game). cm. $7,6 \times 7,2$.
Superficie liscia e lucida (migaki-ji) decorata con pianta di bambù in shakudo ad alto rilievo (sumi takazogan), dettagli del terreno in incisione simile a tratti di pennello (katakiribori); la decorazione è ripetuta sul retro, dove però, mancano due foglie.

— Il bambù (Chiku) è considerato in Giappone la pianta più utile, in quanto, non solo fornisce nutrimento, ma anche materia prima per la costruzione di un numero enorme di oggetti ed utensili e simboleggia la longevità, la costanza e la fedeltà.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

HENRY L. JOLY, *Japanese Sword Fitting*. The Holland Press. London, 1973.

FOSCO MARAINI, *Il Museo Stibbert a Firenze. Notizie sull'elsa della spada giapponese (Tsuba)*. Electa Editrice, 1977.

GEORGE COMERON STONE, *A Glossary of the Construction Decoration and Use of Arms and Armour*. Jack Brussel Publisher, New York, 1961.

V.F. WEBER, *Ko-Ji Ho-Ten*. Paris, 1923.

PER
1

COMUNE DI MILANO



Raccolta delle Stampe A. Bertarelli
Raccolte di Arte Applicata
Museo degli Strumenti Musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. V - Anno IV

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1977

ANGELO LIPINSKY

“LVCIFER V̄H AVREFIX”

La collocazione dell'epitaffio nell'epigrafia
romana e vetero-cristiana

Ovunque, nell'inarrestabile evolversi delle attività umane, si formassero luoghi di scambi economici, ivi, dall'avvento della civiltà dei metalli in avanti, si costituivano centri urbani e vi si formavano ed accumulavano ricchezze le quali dovevano, alla loro volta, richiamare la presenza di un personaggio di primissimo piano nella valutazione delle arti e dei mestieri: puntualmente vi giungevano l'orefice ed i suoi collaboratori. L'accumulata ricchezza doveva essere tesaurizzata sotto forma di gioielli, di vasellami; con l'invenzione della moneta dai già instaurati poteri di una sovranità qualsiasi, questa chiamava l'orefice ad assumersi anche le funzioni di maestro di zecca; tutto questo fino all'avvento della nostra era tecnologia, quando il valore inestimabile dell'irripetibile personalità dell'orefice e maestro di zecca veniva gradualmente emarginata.

Questa premessa per l'irrefutabile assioma: quanti sono stati in passato i grandi centri di traffici oltremarini e transcontinentali sorti tutt'intorno al Mare Mediterraneo, tante sono state le scuole con più o meno spiccate caratteristiche individuali. Che poi tradizioni e scuole dei centri più evoluti e maggiormente influenti abbiano, necessariamente, influenzato i centri minori, questo è un altro assioma derivato dal precedente. Terzo, ma non ultimo assioma: tutte le testimonianze delle arti dei metalli nobili e delle gemme costituiscono insostituibili testimonianze per i livelli di civiltà raggiunti nel perpetuo fluire delle vicende umane, in particolare poi quando queste testimonianze sono legate anche alle grandi religioni. Queste recepiscono i preziosi nelle loro simbologie, nelle liturgie, lasciandone nitido ricordo nel subcosciente dell'umanità attuale.

Riassumendo in poche parole quanto finora ho esposto: nella società antica, medievale e recente, la posizione dell'orefice è, nell'ambiente delle arti e mestieri, la più alta e preminente; un fatto questo, del quale la storiografia dell'arte italiana mai, fino ad oggi, ha voluto tenere conto,

così come ci si era abituati a confinarla sdegnosamente tra « arti minori », mentre ovunque, in passato, era considerata « arte nobile »¹.

Doverosa mi è parsa questa premessa di carattere generale prima di porre al centro di un'ampia discussione un epitaffio conservato nel « Lapidario » delle Civiche Raccolte di Arte del Castello Sforzesco in Milano: quello dell'orefice Lucifero.

Questa lapide, insieme a quasi un centinaio di altre intestate ad « aurifices », « argentarii vascularii », « gemmarii », « caelatores », « anularii », « corinthiarii » con diverse altre attività affini, ripropone l'assioma posto all'inizio di questo studio: le testimonianze di attività orafe ed argentarie in qualsiasi grande città dell'Impero Romano, quel policentrismo di produzione cioè che per tanto tempo è stato negato con una singolare ostinazione, chiudendo gli occhi all'evidenza dei fatti².

Cade pertanto la singolare tesi sostenuta in Italia ed all'estero secondo la quale qualunque lavoro di alta qualità artistica necessariamente doveva provenire dall'oriente ellenistico, ammettendo quali unici centri produttivi discutibili Alessandria nell'Egitto tolemaico ed Antiochia sull'Oronte in Siria: la famosa antitesi « Orient oder Rom » per i tedeschi, « Roma o Bisanzio » per alcuni studiosi italiani. Del tutto superata questa situazione e generalmente accettata la pluralità dei centri produttivi, il discorso nuovo riguarda anche la città di Milano³.

Uno sguardo sulla carta geografica mette subito in evidenza la sua funzione come uno dei grandi centri commerciali ed economici fin dall'epoca romana sorto sul crocevia di numerose vie che vi confluivano e s'irradiavano ad un tempo: sia le grandi vie transalpine in direzione NS che trovavano la loro naturale continuazione nei corsi d'acqua naturali ed artificiali, sia le direttrici EO, via terra, le quali raggiungevano a brevi distanze altri empori e centri non meno importanti.

Oltre ai proventi dovuti alla fertilità del suolo e agli utili resi dagli intensi scambi, una terza componente contribuiva alla ricchezza della Mediolanum romana e della vicina Pavia: l'oro che si estraeva in quantità non trascurabili dalle sabbie alluvionali lungo un settore d'arco abbracciante praticamente tutta la zona pedemontana dall'Olonza fino alle due Dore ed i loro affluenti minori. Così trova la sua spiegazione una disposizione contenuta nelle « Honorantia Civitatis Papiæ », redatte sotto la dominazione dei Longobardi, secondo la quale l'oro estratto dal Ticino e da altri corsi d'acqua doveva essere consegnato alla Reale Corte che lo pagava con altra moneta corrente. Questa estrazione dell'oro avviene ancora al presente; chi ha la fortuna di individuare un buon « placer »,

lavorando di buona lena con i primitivi ma efficaci sistemi del « gold-rush » in California prima e nell'Alaska poi, oltre tutto in sole ore libere da altro lavoro, riesce ad arrotondare in modo considerevole i suoi introiti. Più a monte delle maggiori città, lungo immani morene dell'ultimo periodo glaciale, in epoca romana funzionavano grandiosi impianti appaltati dall'« Aerarium » romano ad appaltatori utilizzando schiere di schiavi e lasciando ben visibili segni della loro intensa attività⁴. Nel IV e V secolo, poi, Mediolanum assisteva ad un vero e proprio « rilancio », quando divenne temporanea sede degli imperatori in frequente movimento lungo le vie verso il « Limes » germanico da Augusta Treverorum, sulla Mosella, poi verso Aquileia, Sirmium, Thessalonike e Constantinopolis. Accanto all'edilizia civile imperiale, in particolare modo sotto il governo di Sant'Ambrogio, sorgono in gran numero edifici ecclesiastici di vasta mole ed originale impostazione. È un'esperienza di tutti i tempi che quando fiorisce l'industria edilizia, di questa beneficiano tutti gli ambienti, anche e soprattutto i più umili⁵.

Sullo sfondo di questa situazione generale, in uno stato di apparente pace e benessere generale mentre contro il « Limes » sempre più minacciose si levavano le prime ondate delle migrazioni di popoli avanzanti verso ponente dall'Europa più orientale, calanti dal settentrione scandinavo e germanico, va vista e giudicata la vita di Mediolanum tardo-imperiale e vetero-cristiana⁶. Anche l'epitaffio di Lucifero viene ad assumervi un preciso significato storico ed artistico, anche se, per integrarlo adeguatamente, debbo ricorrere ad una ipotesi di lavoro riguardo ad un cimelio artistico di massima importanza: la cassetta argentea già custodita in San Nazaro Maggiore ed ora esposta in permanenza nel Tesoro del Duomo di Milano, eseguita nell'anno 382 per conservarvi degnamente le reliquie dei Santi Pietro e Paolo che San Damaso Papa aveva concesso a Sant'Ambrogio e che questi volle depositare nel « sepulchrum » dell'altare della « Basilica Apostolorum »⁷.

L'EPITAFFIO:

Si tratta di una lastra di marmo bianco pressoché quadrata, malgrado qualche grossa sberciatura per fortuna non interessante il testo, delle dimensioni, attuali, di cm. 87 di lato. La scrittura segue all'incirca quella detta « rustica », specie quando ricorre alle graffe di ligatura e sigla. Le otto righe sono tracciate con notevole attenzione, presentando altezze di lettere abbastanza regolari: al primo rigo cm. 3,5, negli altri lieve oscillazioni tra cm. 2.5 e 3.0.

Le circostanze del rinvenimento sono nettamente documentate: doveva trattarsi di un'area sepolcrale « sub divo » abbastanza estesa, in quanto l'epitaffio di Lucifero tornò alla luce presso la Sagrestia Aquilonare del Duomo, mentre altri vennero scoperti fin presso il Palazzo dell'Arcivescovado. Più esattamente il punto del rinvenimento si trovava dietro l'abside della « Basilica di Santa Tecla » e vicino all'antico battistero detto di « Santo Stefano alle Fonti », correndo l'anno 1899. Torna ad onore, per la sensibilità civica dimostrata della Ven. Amministrazione della Fabbrica del Duomo che volle tutti i marmi recuperati nel corso di questi ed altri scavi intorno al Duomo depositarli nel Museo Civico Archeologico⁸.

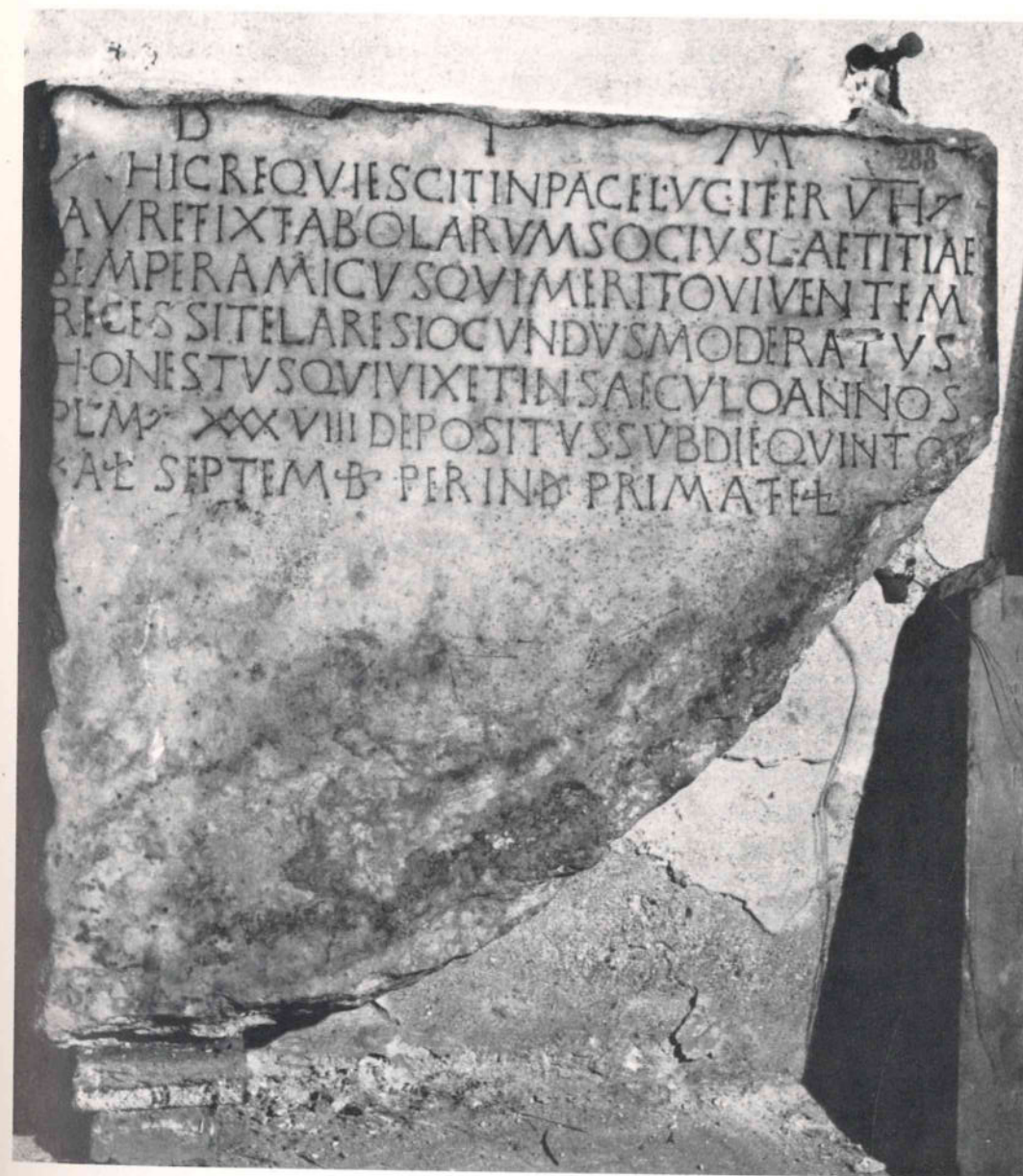
Oltre all'illustrazione fotografica, presento qui la trascrizione precisa delle 8 righe di testo, invocazione iniziale compresa:

- 1 - D . I . M
HIC REQUIESCIT IN PACE LVCIFER V̄. H̄.
AVREFIX FABOLARVM SOCIVS LAETITIAE
SEMPER AMICVS QVI MERITO VIVENTEM
5 - RECESSIT ELARES IOCUNDVS MODERATVS
HONESTVS QVI VIXIT IN SAECVLO ANNOS
L. M. XXXVIII DEPOSITVS SVB DIE QVINTO
KAL. SEPTEMB. PER IND. PRIMA FEL.

e la traduzione esatta:

- (Deo Invicto Mithrae, opp.: Deis Inferis Manibus)
Qui riposa in pace Lucifero onest'uomo
orefice, compagno delle frottole, dell'allegria
sempre amico, il quale vissuto benemerito
5 - se ne dipartì ilare, giocondo, moderato,
onesto, il quale visse nel mondo per anni
cinquanta, mesi 38, sepolto nel giorno quinto
prima delle Kalende di Settembre, nella Prima Indizione,
[felicamente]

Quanti fino ad oggi si sono occupati dell'epitaffio di Lucifero, salvo qualche annotazione fin troppo fugace, non hanno voluto approfondire questo testo. Sorprende come uno studioso di grande valore, qual'è stato Ugo Monneret de Villard, si soffermi unicamente nell'osservazione « Il curioso testo dell'epitaffio meriterebbe un diffuso commento, di cui qui non è il posto »⁹. Rinvio tanto più sorprendente, in quanto



Lastra in marmo bianco con l'epitaffio di « Lucifer V̄ H̄ Avrifex ».
Milano, Civiche Raccolte d'Arte del Castello Sforzesco.

tratta più ampiamente altri testi, forse a lui più congeniali. In fondo debbo essere riconoscente a questo rinvio « sine die » e, anche se l'epigrafi latina non sia il campo più coltivato, debbo riconoscere che l'inoltrarmi nel vasto campo dei « titoli » funerari costituisce una delle più commoventi avventure dello spirito.

Non mi riferisco alle formalistiche iscrizioni adulatorie per gli imperatori, non agli « elogia » di funzionari di stato che pure rivelano l'esistenza fattiva di uomini da considerare come i veri « costruttori » della « Res Publica Populi Romani » con incarichi che richiedevano vastissime esperienze, uomini dei quali quasi mai verremo a conoscere le fattezze. Intendo dire che è proprio nel mondo degli artigiani, del popolo vero e proprio, dove si resta più profondamente colpiti dalla loro attualità, vale a dire che dopo 15 secoli dalla caduta dell'Impero d'Occidente ci accorgiamo che la sostanza umana è rimasta immutata: se Tizio poteva contare, dopo la morte, di avere un magnifico monumento, con un « cursus honorum » di massimo rispetto, Caio, umile artigiano, con altrettanto orgoglio afferma, p.es., di essere stato « sutor a Porta Fontinalis » e di Sempronia si ricorda che è stata « saltatrix », una ballerina. Per non dimenticare che molti orefici, argentieri, gioiellieri, incisori, insistevano nel far sapere che tenevano negozio « in Via Sacra », nel cuore dell'Urbe. Poi le toccanti testimonianze di affetto familiare, l'estremo addio che lascia intravedere lacrime e condividere dolori comuni a tutti i mortali, in tutti i tempi. Proprio un'epigrafe nell'Africa Romana, della quale dirò più avanti, in sede di raffronti, ne rende toccante testimonianza.

Il che avviene anche con l'epitaffio di Lucifero in modo non tanto frequente, del quale coloro che si presero cura di apprestargli l'ultima dimora ne vollero perpetuate singolari doti di carattere. Vale la pena di esaminare analiticamente il testo, dall'inizio alla fine:

Già la sigla iniziale — D.I.M. — porta in un ambiente culturale più strettamente legato alle tradizioni romane pagane, quando negli epitaffi il — D.M. — era d'obbligo, che non nell'ambiente in vivo fermento del mondo cristiano. Molte epigrafi funerarie proprio dell'area nella quale è stata rinvenuta quella di Lucifero presentano come testata il « chrismon » o solo, oppure accompagnato dalle lettere apocalittiche « alpha » ed « omega ». Un elemento per la valutazione cronologica del quale bisogna tenere conto.

Personalmente, ritengo che una datazione nel V secolo appare poco probabile, a meno che non ci si voglia limitare al primo decennio o poco

oltre. La motivazione scaturirà dall'analisi della personalità così vivacemente descritta, mentre la fine del IV secolo presenta molte probabilità, tenendo conto della grande verosimiglianza che in Lucifero possa individuarsi l'autore del prezioso reliquiario già nella « Basilica Apostolorum », databile con precisione nel 382.

A parte la cristianità del sepolcreto dal quale proviene, insieme ad altri, quest'epitaffio, questa è chiaramente enunciata dalle parole « Hic requiescit in Pace », con le quali si conclude anche la liturgia della sepoltura di ogni fedele cristiano.

Lucifero è qualificato — V.H. — cioè « Vir honestus ». È il primo grado di titolo per ogni uomo libero in pieno possesso di tutti i suoi diritti e doveri di « Civis Romanus », al contrario del « Libertus » sottoposto ancora ad alcuni vincoli in rapporto alla famiglia che lo aveva affrancato dalla schiavitù. Questi titoli si diffusero nell'Impero Romano proprio nel IV secolo, in periodo post-costantiniano, quando la società e la burocrazia si scheletriscono nel formalismo più pignolo e nel conformismo equivalente all'abiura di ogni personalità. Dal « Vir honestus » si passava al « Vir clarus », poi al « Vir clarissimus » e su così di seguito fino al semidio imperatore, non più il « Divus » pagano, ma in ogni caso sempre raffigurato con un'aureola da santo intorno al capo. Formalismo, questo, che doveva in seguito contrassegnare la società bizantina sopravvissuta alla catastrofe dell'Impero d'Occidente, portando alle estreme conseguenze la schematizzazione della società secondo criteri di una concezione della comunità umana basata sulla rigorosa classificazione secondo ceti nettamente distinti e rigorosamente tenuti separati, poco dissimili dalle « caste » della società induista.

Poi le diverse lodi, piuttosto insolitamente tributate ad un defunto, inducono a pensare ad un ambiente sociale e culturale di pretta romanità e di carattere epicureo, anziché all'austerità cristiana invano predicata da tanti padri della Chiesa. Di certo, quest'epitaffio non pecca di modestia e si adatta a quello spirito, evidentemente godereccio, della società « bene » mediolanense. Volendo, lo si può confrontare con la lunga epigrafe ancora esistente sulla Via Appia Antica, dopo la « Torre in Selce », sul lato sinistro, prima della curva scendente verso il raccordo anulare¹⁰: vi si parla del mercante di perle, « margaritarius » Caio Attilio Evodo, liberto di Serano, con negozio in « Sacra Via », come di un gran benefattore.

Il « Fabolarum socius » vorrei interpretare come burlone, organizzatore di beffe alla toscana, ed essere « Laetitia semper amicus » è un

elogio che chiunque vorrebbe meritare, solo che non sempre la vita lo consente, a meno che nella Mediolanum di allora vi fosse ancora ampio spazio per la spensieratezza. Uno spirito che, forse, seppe conservare fino all'ultimo respiro, se quel « recessit » è stato messo in quel punto, prima ancora di dire che « uscì dalla vita ilare, giocondo, moderato ». Pare di comprendere, in queste parole, una grande saggezza: era « moderatus » e ben conosceva i limiti del civile comportamento.

« HONESTAS »:

« Honestus qui vixit in saeculo » può sembrare, a prima vista, una iterazione del « V. H. » a seguito del suo nome, ma è una chiara ed inequivocabile enunciazione di una deontologia, di una etica professionale. Questa mia affermazione potrebbe suonare come una personale opinione, ma a suffragare quest'affermazione merita di essere citata la pressoché ignorata iscrizione funeraria dell'argentiere Percilio, nato e vissuto a Cirta, capitale dell'antico Regno della Numidia, l'attuale Costantina della Repubblica d'Algeria¹¹.

Questo epitaffio costituisce, sotto molti punti di vista un fatto del tutto eccezionale, direi addirittura unico in mezzo alle abbondanti testimonianze di arti e mestieri nell'epigrafia funeraria romana. Percilio, superata in piena lucidità di mente la fatidica soglia, per quei tempi addirittura favolosa, dei cent'anni di vita, volle dettare un testamento spirituale in 13 esametri di toccante umanità, ricordando con teneri parole la consorte « Domina Valeria ». Con giustificato orgoglio volge lo sguardo a ritroso sul cammino percorso attraverso un intero secolo di vita:

FIDES IN ME MIRA FVIT SEMPER ET VERITAS OMNIS¹².

Ancora oggi, chi può, ha il suo « orefice di fiducia ».

Va aggiunta un'altra considerazione, molto importante a mio avviso: la preminente posizione dell'orefice nella società del mondo antico, del medioevo europeo, e poi ancora in epoca moderna. Nella graduatoria delle corporazioni di arti e mestieri quella degli orefici e dei loro affini godeva sempre di privilegi ordinariamente riservati alla nobiltà. I maestri del « Nobile Collegio e Università degli Orefici, Argentieri e Gioiellieri dell'Alma Città di Roma » avevano il diritto di essere armati di spada o pugnale, come del resto in tutta l'Europa. Essere ammessi come « maestri » nella « Università » o « Collegio », dopo gli anni di severe prove quali garzoni ed apprendisti, significava, oltre all'acquisita

esperienza tecnica ed artistica, anche il riconoscimento di determinati valori morali, come avviene tutt'ora nella « Worshipful Company of the Goldsmiths of London », esercitante la vigilanza su tutti i maestri del Regno Unito.

Ancora in data recente in Spagna, cercando un parametro per indicare la limpida onestà di un tale, si usava dire « ès platero », cioè « galantuomo come un argentiere », nella stima generale ben al disopra di quei tanti nobilotti che cercavano di imporsi come « hidalgo », vale a dire « figlio di qualcuno (importante) », mentre come risposta alle sue spalle, si sussurava un aspro « ès hijo de puta ».

Sempre sotto il profilo dell'importanza dell'attività degli orefici e dei loro affini in Roma, giova ricordare che tutti i più importanti tenevano negozio soprattutto « in Via Sacra » o « Sacra Via », proprio nel cuore dell'Urbe. Ivi i gioiellieri e mercanti di perle disponevano della « Porticus Margaritaria », sul lato destro della strada, salendo verso l'Arco di Tito; gli argentieri disponevano della « Basilica Argentaria », immediatamente dietro al Foro di Giulio Cesare, con accesso anche dal « Clivus Argentarius », raggirante, in lieve salita le pendici orientali del Monte Capitolino. Nella vita politica locale rappresentavano un preciso peso: a Pompei, alla vigilia della catastrofe del 79 d.C., gli « Aurifices Universi », nel corso della propaganda elettorale per le cariche municipali, raccomandano come « Aedilis » Caio Cuspiano Pansa.

La « Honestas » professionale degli orefici, dopo tutto, era un atteggiamento coinvolgente tutta la personalità del maestro, in particolare quando si trattava di contrattare preziosi, come gioielli con gemme o perle. Nel lavoro di argenteria da mensa o da credenza proprio non era il caso di tentare un guadagno marginale di qualche misero « scripulum » (1/24 di « uncia ») e meno che mai una « uncia » intera (1/12 di « libra », questa di 327 gr.): il lavoro di sbalzo e cesello per le argenterie di gran lusso veniva pagato, come minimo, 20 volte il valore di una libra d'argento, con la « bontà » di 11/12 per libbra. Con il crescere del lusso tra la fine della repubblica e l'inizio dell'impero gli onorari per tali lavorazioni raggiungevano cifre da capogiro: Licinio Crasso, console nel 95 a.C., era arrivato a pagare la lavorazione dei suoi argenti 6.000 sesterzi la libra; 5.000 sesterzi era già un prezzo molto conveniente; 4.000 sesterzi era proprio un « prezzo tra amici ». Si moltiplichi ora quest'onorario per i quantitativi occorrenti per non « sfigurare » davanti ai barbari, quando, p. es., Pompeo Paullino, suocero di Seneca, comandante in capo delle forze armate in Germania nel 58 d.C., si portava

appresso un tesoro di 12.000 libbre, vale a dire 4.000 kg (o 40 quintali) di argenterie¹³.

I pochi superstiti « tesori di argenti romani » reperiti nelle più diverse regioni dell'Impero, qualcuno anche fuori del « Limes », come quello di Hildesheim, riuniti tutt'insieme non arrivano che ad una trascurabile aliquota di quanto posseduto dal ricordato suocero di Seneca. Tutti, senza eccezione alcuna, di argento alla bontà di fino di 11/12, come deve essere ancor'oggi l'argento lavorato in Inghilterra, il famoso « sterling silver ». Così come ancora oggi nel Regno Unito la « respectability » di un orefice approvato e patentato è al di fuori ed al di sopra di ogni discussione...

L'ETÀ:

L'indicazione dell'età di Lucifero presenta un controsenso: indica 50 anni di età, mesi 38. Appare evidente che lo scalpellino, preso dalla foga del lavoro, ha fatto confusione nel leggere l'appunto che gli era stato passato, forse nemmeno scritto chiaramente. Propongo l'unica soluzione logicamente accettabile: avrebbe dovuto leggersi « mesi 10, giorni 18 ». Rimanendo misterioso il fatto che lo scalpellino abbia potuto leggere, invece del — D —, « dies », un — X —; ma sono incidenti di mestiere di « marmorarii » che proprio nell'epigrafia funeraria romana sono assai più frequenti che non si voglia credere, sì che ancora una volta si ha la conferma dell'antichissima esperienza « errare humanum est ».

« INDICTIO »:

Nella cronologia corrente romana abitualmente si faceva ricorso al binomio dei due consoli in carica, anche in epoca imperiale, sostituito talvolta con il nome dell'imperatore e l'anno del suo regno. Proprio tra le epigrafi di orefici ed argentari, quella con la datazione più tarda, quella dell'argentiera Ippolita, con la generica indicazione dell'impero di Maurizio, porta agli anni intorno al 600, sotto il governo di due papi, Pelagio II e S. Gregorio Magno, l'imperatore regnando dal 584 al 602¹⁴.

Dapprima per ragioni amministrative del fisco romano, successivamente adottata anche dalla Chiesa, soprattutto per il computo del ciclo pasquale e delle altre feste mobili, dall'anno 312, 1° Settembre, si trova la « Indictio », un ciclo di quindici anni. Gli anni venivano indicati, come nel presente caso, « Ind. Prima » oppure « Ind. I » fino a « Ind. XV ». Tuttavia la sola indicazione di un anno con la sola « Indictio »,

senza riferimento imperiale o consolare, rende molto problematica la datazione di un epigrafe¹⁵.

Può avere qualche significato, in rapporto con la « Ind. Prima » di Lucifero, il fatto che Sant'Ambrogio accoglie la datazione per la prima volta nell'anno 380: « Ind. IX ». Nelle scuole di quei tempi, poi ancora nel medioevo, si ricorreva ad un versetto mnemonico per insegnare a calcolare facilmente la « Indictio »¹⁶.

Dovrebbe anche l'epigrafe di Lucifero rimanere relegata nel vago limbo di una datazione oscillante approssimativamente tra il IV ed il V secolo? Già all'inizio ho accennato ad un'ipotesi di lavoro molto interessante: la convinzione della massima probabilità storico-artistica che la cassetta cubica, in argento parzialmente dorato, già in San Nazaro Maggiore ed ora nel Tesoro del Duomo di Milano, debba considerarsi opera di Lucifero.

Questo eccezionale reliquiario può essere datato con sorprendente esattezza. Tra le numerose costruzioni ecclesiastiche Sant'Ambrogio aveva fatto costruire anche una « Basilica Apostolorum » — l'attuale San Nazaro Maggiore — e chiese a San Damaso Papa (366-384) reliquie dei Principi degli Apostoli Pietro e Paolo. Le reliquie giunsero a Milano nell'anno 382, collocate nella cassetta-reliquiario apprestata nel frattempo, e, ricorro di proposito al termine liturgico, « depositae » nel « sepulchrum » dell'altare maggiore della basilica intitolata ai Santi Apostoli¹⁷.

Che la cassetta-reliquiario venisse commissionata direttamente per questa chiesa lo si vede espresso chiaramente nel soggetto raffigurato sul coperchio: Gesù Cristo in trono ha terminato il suo ultimo discorso ai Dodici, culminante nel mandato dell'apostolato concluso con l'ordine « Ite et docete » e l'assemblea si scioglie, tutti pronti a partire, avendo dinnanzi ai loro occhi gli orci di Canaan ed i cestì di pane della refezione dei Cinquemila¹⁸.

La consacrazione della basilica attraverso la « deposizione » delle reliquie nell'altare dell'anno 382 corrisponde all'« Ind. XI ». Il nuovo ciclo quindicinale, la « Ind. I » indicata nel testo, coincide con l'a. 387, il 28 Agosto. Tenendo conto dei cinquant'anni dichiarati, lasciando in disparte mesi e giorni, Lucifero sarebbe nato nel 337, nel corso della « Ind. XI ». Al momento dell'esecuzione della cassetta da attribuirgli aveva quarantacinque anni circa: un'età della piena maturità di un artista, nella pienezza del possesso di tutti i mezzi di espressione stilistica, caratterizzata da un eccezionale eclettismo ellenistico, e di tutti

i mezzi per una perfetta realizzazione sul piano puramente tecnico artigianale.

Volendo, si potrebbe ipotizzare un anno di morte, con la medesima « Indizione » posteriore, spostandolo al 402, portando l'anno di nascita al 352, ancora una volta « Ind. XI ». L'esecuzione lo avrebbe impegnato a trent'anni. Un insieme di date ancora accettabili, anche tenendo presente come tanto nell'antichità come pure nel medioevo, ed anche appresso, artisti ed artigiani iniziassero molto precocemente le loro attività, con la formazione tecnologica ed artistica già raggiunta prima dei vent'anni¹⁹.

Un ulteriore spostamento dell'anno di morte di Lucifero nella successiva « Indizione », cioè l'anno 417 mi sembra improponibile. Egli sarebbe nato, allora, nel 367. Anche a voler ammettere che abbia potuto essere considerato un vero « enfant prodige », appare del tutto improbabile che egli sarebbe stato capace di eseguire con tanta delicatezza di sfumature plastiche ed una chiara « verve » narrativa e compositiva un tale reliquiario a soli quindici anni.

Annoto di passaggio che un Lucifero orefice quindicenne si sarebbe trovato già in vantaggio sul « PVER PAGVS », gioielliere a Roma, morto a soli dodici anni, tra il dolore dei genitori rimasti soli ed il rammarico del padrone, i quali in un epitaffio di ben 10 righe vollero mettere in risalto la sua eccezionale abilità²⁰. A parte poi la differenza tra i due: una cosa è saper incastonare pietre preziose, tutt'altra quella di abbozzare con consumata raffinatezza cinque scene bibliche di singolare vivacità ed eleganza.

Ma vi sono anche gravi ragioni storiche e politiche le quali escludono una datazione così avanzata all'anno 417: sono gli anni dell'avvio delle calate in Italia delle genti germaniche, che già alla fine del III secolo avevano spinto le prime puntate verso la pianura padana, per arrivare all'anno 410 con le devastazioni dei Visigoti. Mentre l'imbelle ed imbecille imperatore Onorio se ne stava asserragliato in Ravenna, Alarico nel 410 poté impadronirsi di Roma e catturare Galla Placidia, sorella dell'imperatore. Nella 39^a Epistola Sant'Ambrogio ha lasciato una descrizione desolata, quando, poco prima della sua morte nel 387, aveva potuto visitare una zona colpita lungo la Via Emilia: « Tot igitur semidirutarum urbium cadavera terrarumque sub eodem conspectu exposita funera non te admonent... »²¹.

Quelli non erano davvero i tempi per essere « Fabularum socius, laetitiae semper amicus... ilaris, iocundus, moderatus, honestus » — anche

se Milano, forse, non era direttamente toccata, di certo tutto il contesto economico e sociale era stato frantumato, con l'inevitabile stato di crisi generale di fronte al quale anche il più cinico ed indifferente individuo non avrebbe potuto rimanere impassibile.

Se mai, questo carattere poteva trovare il suo ambiente proprio nella Mediolanum dell'imperatore Teodosio e dell'arcivescovo Ambrogio, nella città che viveva un momento di vero e proprio « boom » economico e politico quando era stata portata al rango di temporanea residenza imperiale, traendo vantaggi economici anche dal ripetuto passaggio di imperatori, dei loro alti funzionari, delle legioni in movimento lungo la grande arteria, senza un particolare nome, che da Augusta Tverorum, la Trier dei tedeschi, sulla Mosella, passando per Mediolanum conduceva verso Aquileia, inoltrandosi in direzione di Sirmium, Thessalonike e Costantinopolis.

Anche a non voler tenere conto dell'ipotesi di lavoro di un orefice Lucifero, autore della « Cassetta di San Nazaro Maggiore » nell'anno 382, il complesso delle ragioni esposte permette di stabilire la data di nascita nel 337 e la morte nel 387, oppure la nascita nel 352 e la scomparsa nel 402.

Mentre le molte ragioni riassunte, sul piano della tragica crisi provocata dalle guerre e le razzie tra popolazioni migratorie germaniche e genti inferocite, non permettevano anche al più coriaceo individuo di manifestare quelle doti d'animo che l'individuo riesce a sprigionare soltanto in tempi di tranquillo benessere generale, per morire beatamente nel 417. In questo contesto appare anche significativa la constatazione di uno studioso tedesco: nel V secolo si ha una sola epigrafe nell'Alta Italia, a Cividale, che attraverso la datazione completa ne permette la datazione nell'a. 423 « Ind. VII »; un'altra venne trovata nell'Illyricum, a Salona con l'anno 443 « Ind. XII ». A Roma, per tutto il V secolo, non è stato ritrovato una sola epigrafe con datazione per « Indictio », che ricompare unicamente ai primi del VI secolo, per l'anno 517 « Ind. X » e 522 « Ind. I »²².

FELICITER:

Un elegante ligamento unisce le tre lettere della parola conclusiva dell'epitaffio — FEL —, per « Feliciter » che il Monneret de Villard poté riscontrare anche su di un altro epitaffio conservato nel Lapidario del Castello Sforzesco, documentandone l'uso fin dal III secolo, e precisamente nell'anno 234²³.

Rimarrebbe da vedere, addentrandosi in una sottile discussione accademica — che poi lascerebbe il tempo che trova — sull'esatta interpretazione da dare al « Feliciter »: vita conclusa felicemente? Funerale celebratosi, senza incidenti, felicemente? Annotazione finale dello scapellino, il quale con un sospiro di sollievo dichiara di aver concluso il suo lavoro felicemente?

All'incirca in questo senso faccio mio questo termine, alla fine di una analisi meticolosa di tutto il testo dell'epitaffio di un uomo che seppe godersi la sua vita da saggio epicureo, un « amicone », un « pacioccone », come diciamo a Roma, per il quale non conosco il corrispondente termine milanese.

NOTE

- ¹ LIPINSKY A., *Oro, argento, gemme, smalti - Tecnologia delle arti dalle origini alla fine del medioevo*. Firenze, 1975, Leo S. Olschki, in particolare: Libro I, pp. 15-50, *L'uomo di fronte all'oro ed all'argento*.
- ² LIPINSKY A., *Orafi ed argentieri nella Roma pagana e cristiana - Epigrafia latina minore*. « IX Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina », Ravenna, 1962, pp. 315-366, ill.
- ³ Meritano di essere ricordati, nel contesto di questo antagonismo presupposto, ma inesistente: MATZULEWITSCH L., *Byzantinische Antike - Studien auf Grund der Silbergefäße der Ermitage*. Berlin-Leipzig, 1929. - STRZYGOWSKI J., *Koptische Kunst*. « Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire ». Wien, 1904. - WULFF O., *Altchristliche, byzantinische und italienische Bildwerke, Teil I: Altchristliche Bildwerke*. « Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen - Königliche Museen zu Berlin ». Bd. III, Teil 1, Berlin, 1909.
- ⁴ LIPINSKY A., op. cit., Libro II, pp. 51-129, *Giacimenti d'oro d'argento nell'antichità e medioevo intorno al Mare Mediterraneo*, in particolare Cap. VI, *Giacimenti auriferi e argentiferi nell'Italia antica e medievale*, pp. 102-114. Degno di nota lo studio monografico di SCARZELLA M. & P., *L'oro della Bessa e i Vittimuli*. Biella, 1973, S.M. Rosso Editore Stampatore.
- ⁵ Nessun migliore commento del detto popolare tedesco: « Wenn die Könige bauen haben auch die Kärner zu tun » = Quando costruiscono i re, anche i carrettieri hanno da fare.
- ⁶ BOGNETTI G.P., *Milano sotto il regno dei Goti*, in: FONDAZIONE TRECCANI DEGLI ALFIERI, *Storia di Milano*. Vol. II, Milano, 1954.
- ⁷ Vedi, dopo queste note: *Schede bibliografiche IV*.
- ⁸ Vedi, dopo queste note: *Schede bibliografiche I: LUCIFER*.
- ⁹ MONNERET DE VILLARD, op. cit., p. 29.
- ¹⁰ LIPINSKY A., op. cit. nota 2, epigrafe XXXII a p. 335, riportata integralmente in *Epigrafi di confronto*, dopo le *Schede bibliografiche* sotto A.
- ¹¹ Vedi *Epigrafi di confronto* sotto B.
- ¹² Destò ammirata sorpresa a Roma una nobile Sattia arrivata al centesimo genetliaco. Il suo medico curante è noto attraverso l'epitaffio C. I. L., Roma VI, 2, n° 9590: C. MATIVS LYCDAMVS / MEDICUS SATTIAE / VIXIT ANN. LXX. A parte queste considerazioni merita di essere chiamato all'attenzione di quanti s'interessano all'epigrafia latina non come scienza fine a se stessa ma piuttosto come una documentazione di umanità viva e palpitante anche qualche riferimento alla beneficenza, anche su epigrafi pagane, uomini sensibili all'altrui indigenza... ma il discorso porterebbe molto lontano.
- ¹³ BANG M., *Bezeichnung von Silbergerät nach dem Gewicht*, in: L. FRIEDLÄNDER, *Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms in der Zeit des Augustus bis zum Ausgang der Antonine*. 10° ed., Leipzig, 1921-1923, 4 voll., in particolare vol. IV, pp. 301-303. - PLINIUS, *Naturalis historia*. XXX, 134 ricorda come Pompeo Paolino si faceva portare appresso quasi tutta la sua argenteria, pesante 12.000 libbre, pari a 4.000 chilogrammi, cioè 40 quintali. Lo stesso Plinio ricorda ancora (Nat. hist. XXXIII, 147, Licinio Crasso, console nel 95 a.C.).
- ¹⁴ C. I. L., Roma, auctarium, VI/4, 3, p. 3897, n. 3777, riportata integralmente in LIPINSKY, op. cit. nota 2, Epigrafe LXXXVIII a p. 361.
- ¹⁵ Vedi, dopo queste note: *Schede bibliografiche, III*.

- ¹⁶ Riportato da K.M. KAUFMANN, *Handbuch der christlichen Archäologie*. Paderborn, 1905, p. 203, nota 1: *Si tribus adiunctis divideris Domini annos ter tibi per quinus indictio certa patebit*.
- ¹⁷ Oltre a Milano si hanno chiese indicate come « Basilica Apostolorum » a Napoli, fondata nel V secolo; prima del 450 ne venne consacrata una a Ravenna, fatta costruire su commissione di Galla Placidia, l'attuale S. Francesco; sotto papa Pelagio (556-561) venne costruita quella di Roma, conservante, come quella di Napoli, fino al presente l'originale patronato.
- ¹⁸ Matteo 28, 16-20; Marco 16, 15-18.
- ¹⁹ VASARI nelle sue *Vite*, come pure il CELLINI nella sua autobiografia, indistintamente testimoniano per questo precoce avviamento alle arti e mestieri, di fronte al quale l'attuale sistema scolastico appare molto problematico e non certo « progressista ».
- ²⁰ LIPINSKY A., op. cit., nota 2, epigrafe XXV a p. 331, riportata integralmente in « *Epigrafi di confronto* » sotto C.
- ²¹ AMBROSIUS, *Epistolae*, « Corpus scriptorum ecclesiasticorum Latinorum », ed. Österreichische Akademie der Wissenschaften ». Edizione curata da C. Petschnig, O. Faller, Wien, 1897, 1902, 1913, 1955.
- ²² SEEK, op. cit., col. 532, vedi *Schede bibliografiche*, III, *Indictio*.
- ²³ MONNERET DE VILLARD, op. cit., pp. 66-68, iscr. n. 35, vedi *Schede bibliografiche*, I, *L'epitaffio*.

SCHEDA BIBLIOGRAFICHE (in ordine cronologico)

I. *L'epitaffio di Lucifero orefice:*

- FORCELLA V., « L'Osservatore Cattolico », 1899, 20 marzo.
- SELETTI E., *Marmi scritti del Museo Archeologico*. Milano, 1901, pp. 197-198, n. 288.
- MONNERET DE VILLARD U., *Catalogo delle iscrizioni di Milano cristiana anteriori al sec. XI*. « Il Castello Sforzesco in Milano e le sue raccolte storiche ed artistiche ». Milano, 1915, p. 29, n. 10, ill.
- LIPINSKY A., *Un orefice milanese del IV/V secolo: Il « vir honestus Lucifer » e la cassetta d'argento nel Tesoro del Duomo di Milano*. « L'Orafo Italiano », 34, 1970, n. 7, pp. 57-58 e 60.

Inoltre:

- BOGNETTI P., *Milano sotto il regno dei Goti*, in: FONDAZIONE TRECCANI DEGLI ALFIERI, *Storia di Milano* II. Milano, 1954, pp. 53-54, ill.
- LIPINSKY A., *Orafi ed argentieri nella Roma pagana e cristiana - Epigrafa latina minore*. « IX Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina ». Ravenna, 1962, p. 355, n. LXXXI.

II. *Epigrafi per confronti:*

— A —

HOSPES RESISTE ET HOC AD GRVMVM AD LAEVAM ASPICE VBEI
CONTINENTVR OSSA HOMINI BIS MISERICORDIS AMANTIS
PAVPERIS ROGO TE VIATOR MONVMENTO HVIC NIL MALE FECERIS
C. ATEILIVS SERRANI L. EVHODVS MARGARITARIVS DE SACRA
VIA IN HOC MONVMENTO CONDITVS EST VIATOR VALE
EX TESTAMENTO IN HOC MONVMENTO NEMINEM INFERRE NEQVE
CONDI LICET NISEI EOS LIB. QVIBVS HOC TESTAMENTO DEDI TRIBUIQUE
C.I.L. Vol. I/2, 1, ed. altera, Roma, p. 591, n. 1212, dalla Via Appia, senza indicazione dell'attuale ubicazione.

— B —

HIC EGO QVI TACEO VERSIBVS MEA VITA DEMONSTRO
LVCEM CLARAM FRVITVS ET TEMPORA SVMMA
PRAECILIVS CIRTENSI LARE ARGENTARIAM EXHIBUI ARTEM
FYDES IN ME MIRA FVIT SEMPER ET VERITAS OMNIS
OMNIBVS COMMUNIS EGI CVI NON MISERTVS VBIQVE
RISVS LVXVRIA SEMPER FRVITVS CVM CARIS AMICIS
TALEM POST OBITVM DOMINAE VALERIAE NON INVENI PVDICAE
VITAM CVM POTVI GRATAM HABVI CUM CONIVGE SANCTAM
NATALES HONESTAE MEOS CENTVM CELEBRAVI FELICES
AT VENIT POSTREMA DIES VT SPIRITVS INANIA MEMBRA RELIQVAT
TITVLOS QVOS LEGES VIVVS MEE MORTI PARAVI
VT VOLVIT FORTVNA NVNQVAM ME DESERVIT IPSA
SEQVIMINI TALES HIC VOS EXPECTO VENITE.
CONSTANTINE (Algeria), Musée Archéologique.
C.I.L. Numidia, n. 7156. In precedenza: « Annales de Constantine », 1854/55, tavv. 8-9; 1856/57, tavv. 1-4; 1863, tavv. 13-17.

DM

QVICVMQVE ES PVERO LACRIMAS EFFVNDE VIATOR
BIS TVLIT HIC SENOS PRIMAEBI GERMINIT ANNOS
DELICIVMQVE FVIT DOMINI SPES GRATA PARENTVM
QVOS MALE DESERVIT LONGO POST FATA DOLORI
NOVERAT HIC DOCTA FABRICARE MONILIA DEXTRA
ET MOLLE IN VARIAS AVRO DISPONERE GEMMAS
NOMEN ERAT PVERO PAGVS AT NUNT FVNVS ACERBVM
ET CINIS IN TVMVLIS IACET ET SINE NOMINE CORPVS
QVI VIXIT ANNI XII
MENSIBVS VIII DIEBUS XIII HO VIII.

C.I.L. VI/2, Roma, p. 1240, n. 9437, rinvenuta fuori Porta Maggiore, trasferita in Palazzo Barberini.

III. Indictio:

KUBITSCHKE, *Aera*. PAULY-WISSOWA, Realenzyklopädie des klassischen Altertums I/1, coll. 606-666; in particolare la tabella alla col. 666 con le « Indictiones » dal 312 al 619, con 21 cicli completi; abbondante la bibliografia precedente.

SEECK, *Indictio*. Ibidem IX/2, coll. 1327-1332.

Paurosamente superficiale e sommaria la voce « Indizioni » nell'« Enciclopedia Italiana ».

IV. Cassetta da S. Nazaro Maggiore:

GRAEVEN H., *Ein altchristlicher Silberkasten*. « Zeitschrift für christliche Kunst ». 1899, p. 1 e ss.

HERMANIN F., (Recensione) *Una cassetta argentea cristiana*. « L'Arte ». 2, 1899, pp. 240-245.

DE MELY F., *Le coffret de Saint Nazaire de Milan et le manuscrit de l'Iliade de l'Ambrrosienne*. « Monuments Piot ». 7, 1900, pp. 65-78, tavv. VII-IX.

MOREY CH. R., *The silver casket of San Nazaro in Milan*. « American Journal of Archaeology ». 2nd ser., 23, 1919, pp. 101-125.

DELBRÜCK R., *Das Silberreliquiar in San Nazaro, Mailand*. « Antike Denkmäler ». 4, 1927 (realmente: Berlin 1931), pp. 1-5, tav.

TOESCA P., *Dell'urnetta argentea di S. Nazaro in Milano*. « Scritti in onore di Bartolomeo Nogara, raccolti in onore del suo LXX anno ». Città del Vaticano, 1937, pp. 503-506, tavv. LXXIV-LXXV.

La cassetta da San Nazaro Maggiore è citata, naturalmente, da molti studiosi in lavori di più ampio contesto, dei quali cito sommariamente: DE MELY, « Römische Quartalschrift », 1901, p. 90; CABROL - LECLERCQ, « Dictionnaire d'archéologie et liturgie », III, 1, col. 1192 e ill. 2694; BREHIER L., « Gazette des Beaux-Arts », 1920, p. 195; VOLBACH, « Metallarbeiten », p. 27, n. 12; OTTINO DELLA CHIESA, *Storia di Milano*, I, 1949, p. 153 e p. 685, ill. 681-685; VILLA, *Basilica Apostolorum*, 1940; VENTURI A., *Storia dell'arte italiana*, II, 1902, p. 72; WULFF, « Handbuch der Kunstwissenschaft », I e II, 1914, p. 197.

V. Le pitture in S. Maria « foris portam » a Castelseprio:

AUTORI VARI, *S. Maria di Castelseprio*. Milano, 1948.

DE CAPITANI D'ARZAGO A., *Le recenti scoperte di Castelseprio*. « Bollettino d'arte del Ministero della P.I. ». 1948, n. 1.

IDEM, *La scoperta di Castelseprio*. « Rassegna storica del Seprio ». Varese, 1950.

TOESCA P., *Gli affreschi di Castelseprio*. « L'Arte ». 18, 1951.

MOREY C.R., *Castelseprio and the Byzantine « Renaissance »*. « The Art Bulletin ». 34, 1952.

WEITZMANN K., *The fresco cycle of S. Maria di Castelseprio*. Princeton University, 1951.

IDEM, *Notes on Castelseprio*. « The Art Bulletin ». 39, 1957.

GRABAR A., *Les fresques de Castelseprio*. « Gazette des Beaux-Arts ». 1950.

IDEM, *Les fresques de Castelseprio et l'Occident*. « Art du Haut Moyen-âge ». Lausanne, 1954.

LAZAREFF V.N., *Les fresques de Castelseprio*. « Vizantjskij Vremennik ». Mosca, 1953.

IDEM, *Gli affreschi di Castelseprio*. « Sibirium ». 3, 1957.

BOGNETTI G.P., *Un nuovo elemento di datazione degli affreschi di Castelseprio*. « Cahiers archéologiques ». 7, 1954.

HUBERT J., *Les peintures murales de Castelseprio*. « Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France ». 1948-1949.

D'ANCONA P., *Gli affreschi di Santa Maria di Castelseprio*. « Le Vie d'Italia ». 4, 1940, p. 1321 ss.

Inoltre numerosi saggi e recensioni, elencati in: G.P. BOGNETTI, *Castelseprio, archéologie art et histoire*. Venezia, 1960.

PER
1

COMUNE DI MILANO



Raccolta delle Stampe A. Bertarelli
Raccolte di Arte Applicata
Museo degli Strumenti Musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. V - Anno IV

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO

MILANO 1977

I teatrini di carta della Collezione Tonini
pervenuti alla Raccolta delle Stampe A. Bertarelli

Facciamo seguito alle comunicazioni apparse nel precedente volume della Rassegna di Studi (C. ALBERICI, Il dono della collezione di soldatini del Prof. Ettore Tonini - F. FERRANTI, I Soldatini della collezione Tonini pervenuti alla Raccolta delle Stampe A. Bertarelli. 1976, vol. IV, anno III) illustrando un'altra parte della cospicua raccolta Tonini, costituita da fogli di teatrini, scenografie e costumi, marionette ed accessori di scena.

Verso la metà del secolo XVIII andarono di gran moda i burattini che, come molte altre mode frivole, presero l'avvio a Parigi.

Un giornale del 1747 scriveva: « Nel corso dell'anno passato sono stati inventati a Parigi dei giocattoli detti *Pantins* (Burattini) per farci giocare i bambini e sono poi serviti a divertire tutto il pubblico. Sono piccole figure fatte di cartone, con le membra separate, cioè ritagliate separatamente e riunite con dei fili per poterle muovere e far recitare. Sul retro hanno un filo che corrisponde alle membra e che fa muovere le braccia, le gambe e la testa della figura facendola danzare.

Queste figure raffigurano *Arlecchino*, *Scaramuccia*, un garzone di fornaio, un pastore, una pastorella, ecc. e sono adeguatamente colorite. Ve ne sono di dipinte da buoni artisti, fra l'altro da *Monsieur Boucher*, uno dei più famosi dell'accademia, di cui i pezzi si vendevano cari. (M.me la Duchessa di Chartres ne pagò uno 1.500 livres del tempo). Sono dunque questi i passatempi che impegnano e divertono tutta Parigi, tanto che in nessuna casa si può entrare senza trovarne di appesi ai caminetti. Se n'è fatto dei presenti alle signore e alle fanciulle, e la mania è tale che all'inizio di quest'anno ogni negozio ne era pieno per le strenne. Questa invenzione non è nuova, è solo rinnovata, come per molte altre cose ».

Da parte sua *l'Improvisateur Français* trovava del tutto deplorabile lo spazio che i francesi dedicavano a questa mania dei burattini.

Nel XVIII secolo i burattini erano stampati su carta e acquarellati a mano, nel seguente XIX anche la colorazione avvenne spesso con i sistemi semi meccanici, fino all'uso della cromolitografia. Il foglio di carta stampata veniva incollato su cartone, ritagliato nei singoli pezzi, poi montati con del cordino sottile.

Per questi burattini cartacei, come per quelli costruiti a tutto tondo con i materiali più eterogenei, serviva una scena sulla quale rappresentare le recite più varie e talvolta complesse. Nel Settecento molti palazzi ebbero il loro teatro delle marionette, costruito in piena regola. Si pensi al delizioso esempio di Cà Rezzonico a Venezia e ai quadri del tempo in cui compaiono teatrini, come nel « *Parlatorio delle monache* » di F. Guardi.

A Milano nel 1774 esisteva un teatro in cui agivano marionette, dette *fantoccini*, e a Roma agivano marionette, descritte da un viaggiatore nel *Journal des Dames et des Modes* del 1827:

« ...Le spectacle commence. Je n'ai pas été trompé dans mon attente; les acteurs ont joué avec beaucoup d'ensemble et de précision; personne n'a été tenté de siffler; il semble que tous ces automates fussent animés, tant leurs mouvements étaient rapides et leurs gestes pleins de justesse. Ils ont représenté une comédie jouée sur un des grands théâtres de Rome; ils font la caricature des mauvais comédiens en imitant leur diction et en gesticulant comme eux. Ainsi les marionettes ont leur but critique et contribuent à corriger les défauts des grands théâtres. Après la comédie vient le ballet qui est très bien exécuté. Il serait à désirer qu'on établît à Paris des marionettes pour servir d'école de correction aux acteurs des théâtres royaux ».

Oltre che come moda a questo livello di pubblico e di quasi ufficialità, i teatri dei burattini conobbero una fortuna eccezionale nell'Ottocento. Molte stamperie svilupparono particolari settori di produzione in questo senso, sia in Italia che all'estero.

Per quanto riguarda la produzione nazionale Milano, al solito, fa la parte del leone nello stampare sotto etichette diverse, fogli spesso non malvagi sul piano estetico e compositivo, anche se frequentemente con colori orrendamente dozzinali.

La « Marca Stella » è per Milano quello che Pellerin de Epinal fu per la Francia e Schreiber per la Germania.

All'inizio, nel 1878, la stamperia dei fogli Marca Stella apparteneva a Lebrun e Boldetti, poi Mercenaro e Macchi dal 1833 circa, in Corso In-



Pantins (burattini in carta da ritagliare) di Pellerin à Epinal. Milano, Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli.

dipendenza 24 e subito dopo di E. De Castiglione, Officine Grafiche.

Nel 1922 la stessa produzione veniva curata da G. Abbiati.

Per la cronaca Lebrun e Boldetti avevano lo stabilimento in Via Cerva 8, poi in Via Vivaio 10, nelle successive gestioni.

A Milano stamparono teatrini anche A. Giorè, in Via S. Vincenzino 4, e le Officine Grafiche A. Boriglione, e a Monza le Edizioni Cartoccino.

A Torino troviamo la Ditta Carlo Amati di Marletti Francesco, editore proprietario in Via Garibaldi 9, (produceva anche trafori) e la litografia De Tomatis-Peracchi e C. in Via Cutiglione 6.

All'estero J.F. Schreiber in Esslingen bei Stuttgart è il massimo produttore, con la Druck und Verlag Von Stockinger e Morsach a Vienna e la Fabrique de Pellerin et C.e - Imp. Libraire à Epinal per la Francia.

Le scene sono per lo più di soggetto generico e abbastanza qualunquista nella loro composizione, spesso riprese con varianti, ma sostanzialmente immutate.

I formati sono due, piccolo e grande, l'uno a foglio intero, di circa cm. 35×50, l'altro a mezzo foglio.

Gli stessi soggetti sono ripetuti nella doppia dimensione. I fogli sono numerati per soggetto e a ciascun numero di foglio raffigurante un fondale segue il foglio con le quinte, due o quattro, e un'aria di principale. Di Abbiati, «Marca Stella», esiste un catalogo del marzo 1922, *Listino serie III, n. 6 della Fabbrica Giocattoli, Cartonaggi - G. Abbiati e C. Milano - Viale Lodovica, 27 (tram n. 17) - Quartiere n. 23 - Telefono 22-01*. Tale catalogo comprende costruzioni in cartone da montare con molti edifici monumentali quali il Duomo di Milano, l'Arco della Pace, un Sepolcro di Cristo, la Torre di Pisa (2 fogli) ecc.

Vi sono poi i soliti giochi, della tombola, soldatini da ritagliare, dama, scacchi, carte, domino, dadi, dell'oca, della barca, giuoco romano, del Barone, ecc. fino alle carte traforate per ornare mensole e credenze. Il catalogo specifica che si tratta di *Articoli adatti, dato il loro poco costo, per fiere e pesche di beneficenza*.

La parte che qui ci interessa maggiormente è quella dei teatrini da ritagliare e montare, stampati a sette colori, su fogli grandi di cm. 35×50, medi di cm. 30×40 e piccoli, a due scene per foglio (c. cm. 16,5×24,5 l'uno).

Nel formato grande i soggetti sono:

- | | |
|--------------------------------|------------------|
| 1-2 Sipario | 7-8 Casa rustica |
| 3-4 Foresta (fondale e quinte) | 9-10 Prigione |
| 5-6 Sala | 11-12 Inferno |

13-14 Nevicata

15-16 Villaggio

17-18 Piazza

19-20 Grotta

21-22 Marina

25-26 Castello Medioevale

27-28 Giardino

Nel formato medio e piccolo si aggiungono la casa del guardiacaccia, la Piazza del Louvre a Parigi, un Belvedere, una veduta di Napoli.

I prezzi erano i seguenti:

Formato grande L. 38 per cento pezzi

Formato medio L. 10 per cento pezzi

Formato piccolo L. 6 per cento pezzi.

Le marionette da 8 cm. costavano 25 lire per cento, da 13 cm. 38 lire e da 16 cm. 50 lire, sempre per cento pezzi.

Un teatrino smontabile, con cassetta di legno (cm. 20×29), due scene e fondale in cartone costava L. 2,30.

Talvolta particolari della decorazione delle scene le rendono di un certo interesse. Nelle quinte della *Casa rustica* compare il ritratto di Re Umberto I fissato come stampa popolare sulle tavole di una porta, mentre in un secondo interno compare un foglio con la data 1891 assieme ad oggetti d'uso comune, un filatoio per la lana a pedali, un macina caffè, una stufa di ghisa per carbone.

Meno generiche le scene straniere, che sovente sono riferite a spettacoli teatrali veri e propri ridotti per marionette.

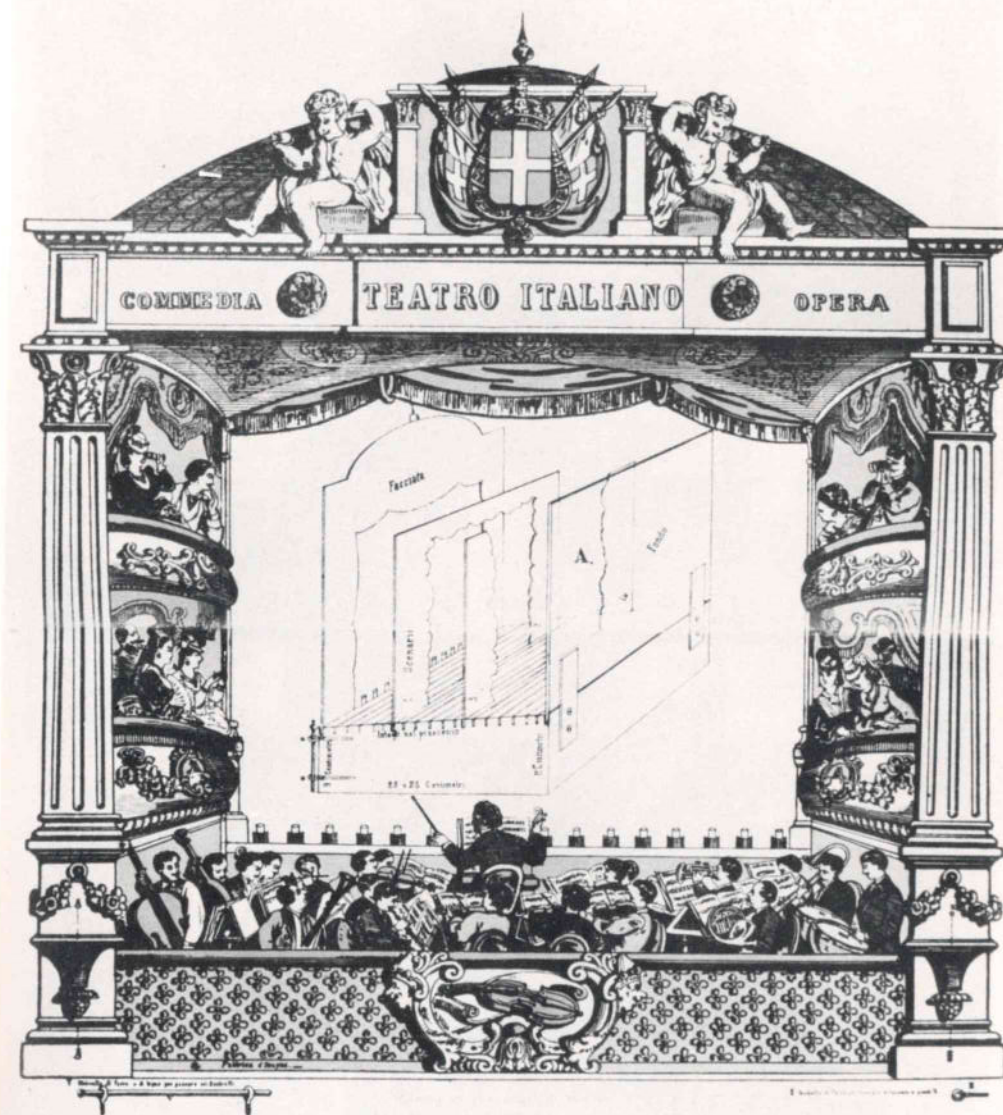
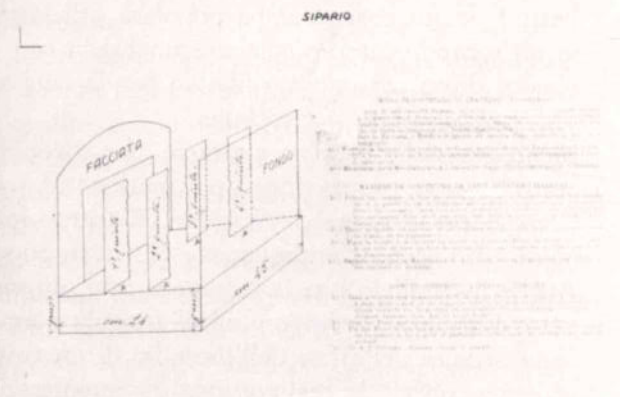
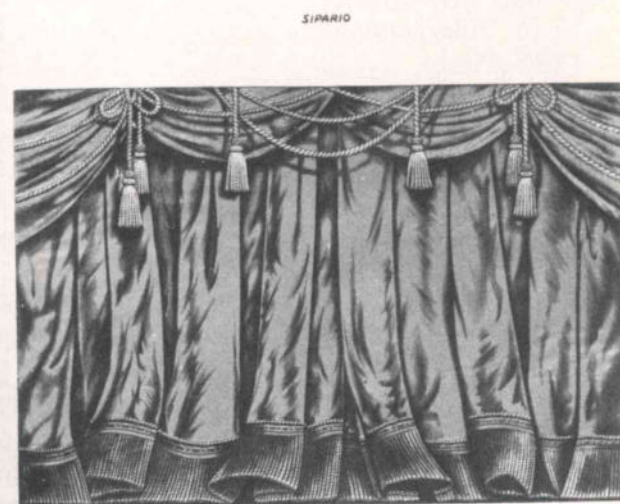
Compagno le opere di Wagner, Weber, Mozart, e persino l'Aida di Verdi, con scene d'impostazione piuttosto buona.

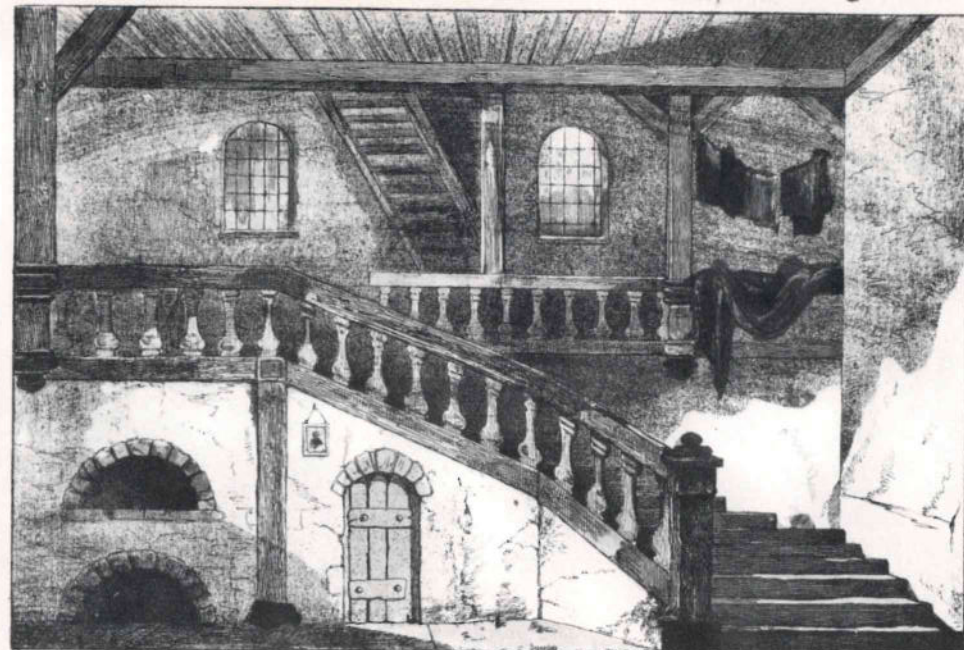
Anche il parallelo con la scenotecnica è più vicino alla realtà del teatro vero. Elementi sovrapponibili al fondale permettono ad esempio la visione scenica delle fasi dell'incendio di un castello, e tutta una serie di artifici permette la realizzazione di un inferno con serpenti mobili che compaiono e scompaiono in una grotta molto complessa realizzata con più principali (cioè fondali traforati posti fra il boccascena e il fondale a fondo palco).

Il catalogo Schreiber conta diversi tipi di proscenio e di sipario e una serie molto vasta e completa di scenari spesso con relativi accessori e arredi per opere e drammi, in formati diversi (cm. 43×54 e 36×43) in centinaia di numeri di catalogo.

In media un'opera si compone di una quindicina di fogli tra fondali, quinte, principali, attrezzerie e figure in costume da ritagliare.

Per il *Faust* si arriva a 27 fogli, per il *Flauto Magico* essi sono 23 mentre per la *Principessa e il guardiano dei porci* sono soltanto 7.

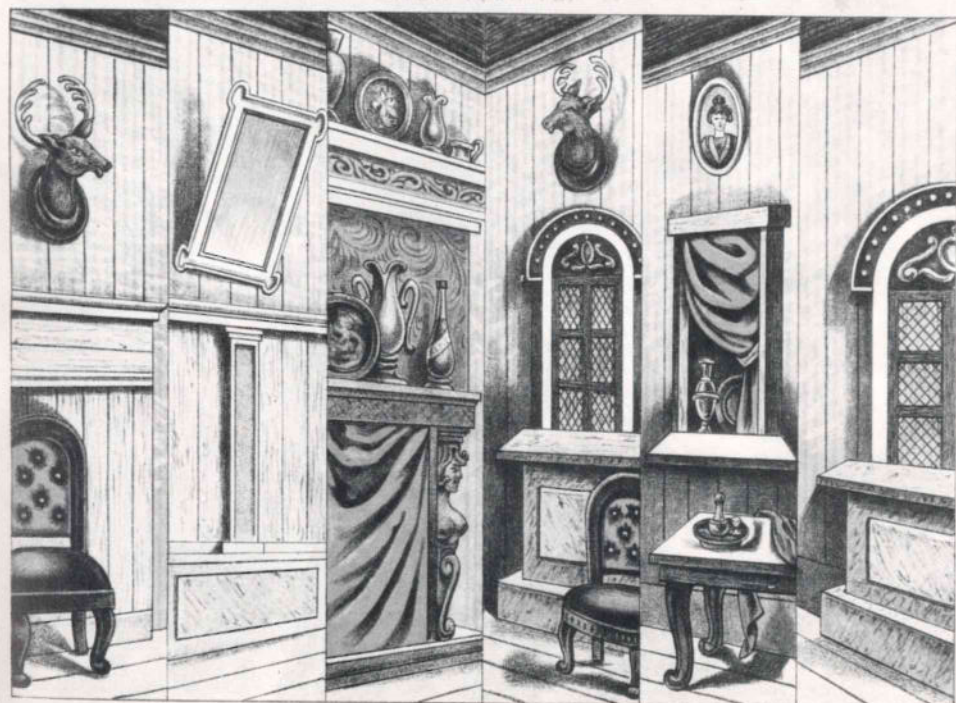
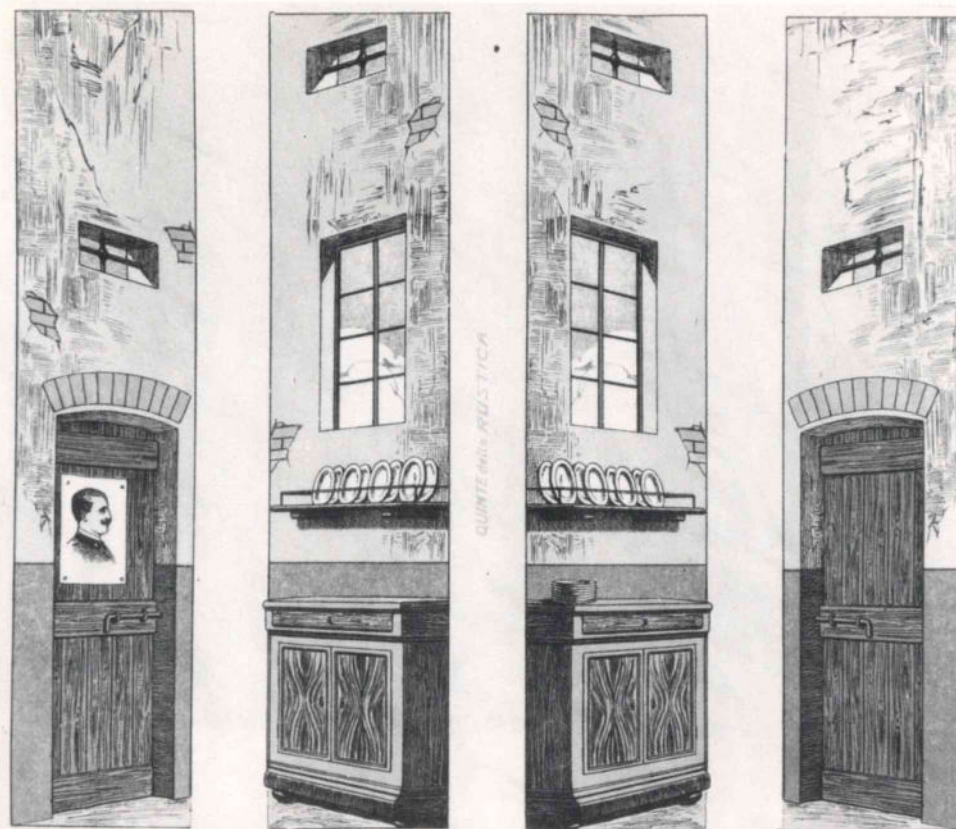




Officina Grafica E. DE CASTILLONIS & C. Milano



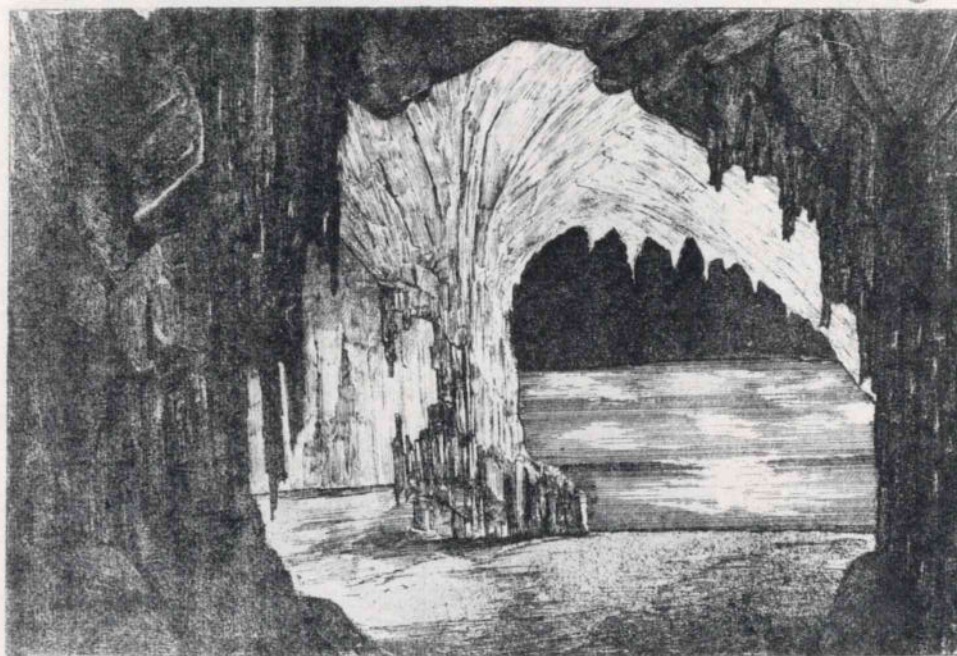
Milano, Marca Stella.



Milano, Marca Stella.

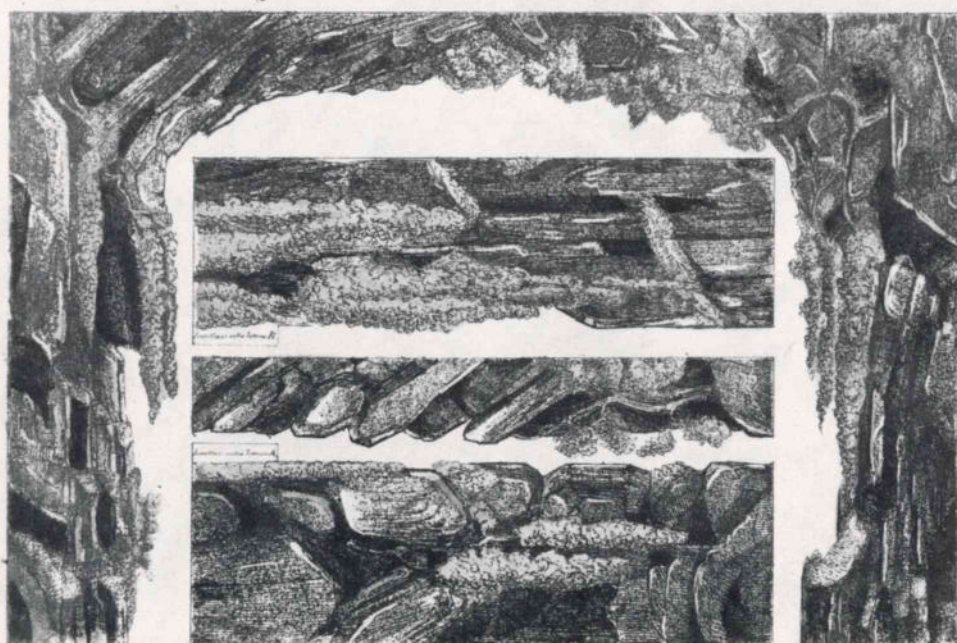
N° 13

TEATRO - Fondo. — GROTTA



N° 14

QUINTE della GROTTA N° 13



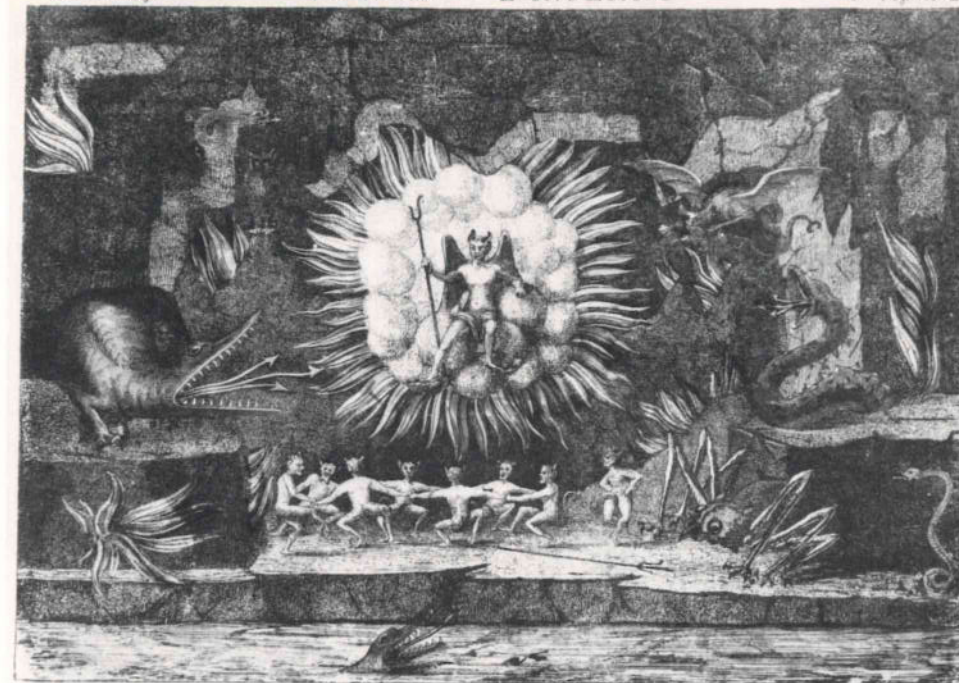
Officina Grafica E. DE CASTELLIONE & C. - Milano. Veduta dell'Interno della Grotta (Dopo la Grotta N° 13).

Milano, Marca Stella.

Fabbrica d'immagini

TEATRO — L' INFERNO

Foglio N. 21

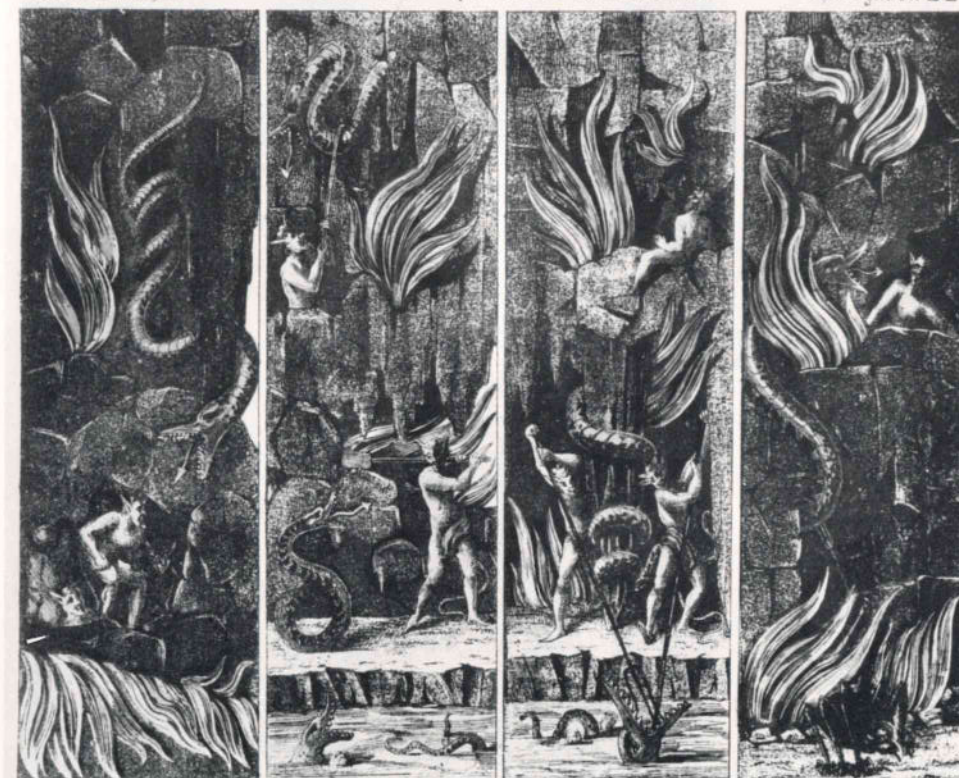


Officina Grafica E. DE CASTELLIONE & C. - Milano

Fabbrica d'immagini

TEATRO — QUINTE dell'interno.

Foglio N. 22



Officina Grafica E. DE CASTELLIONE & C. - Milano

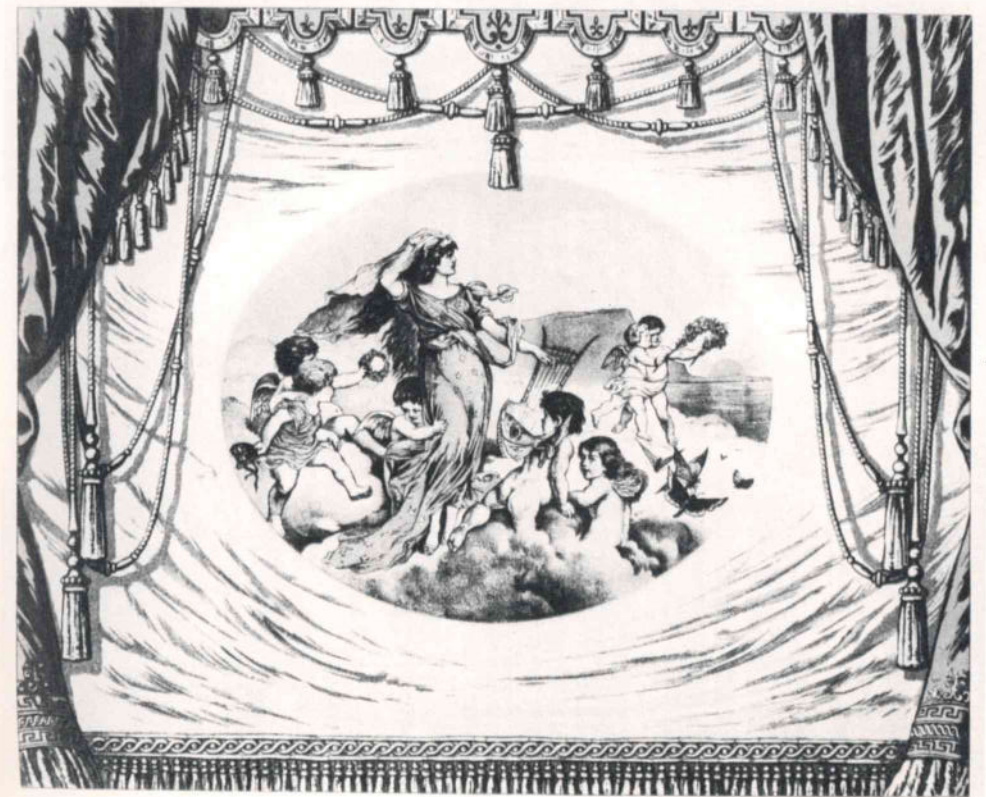
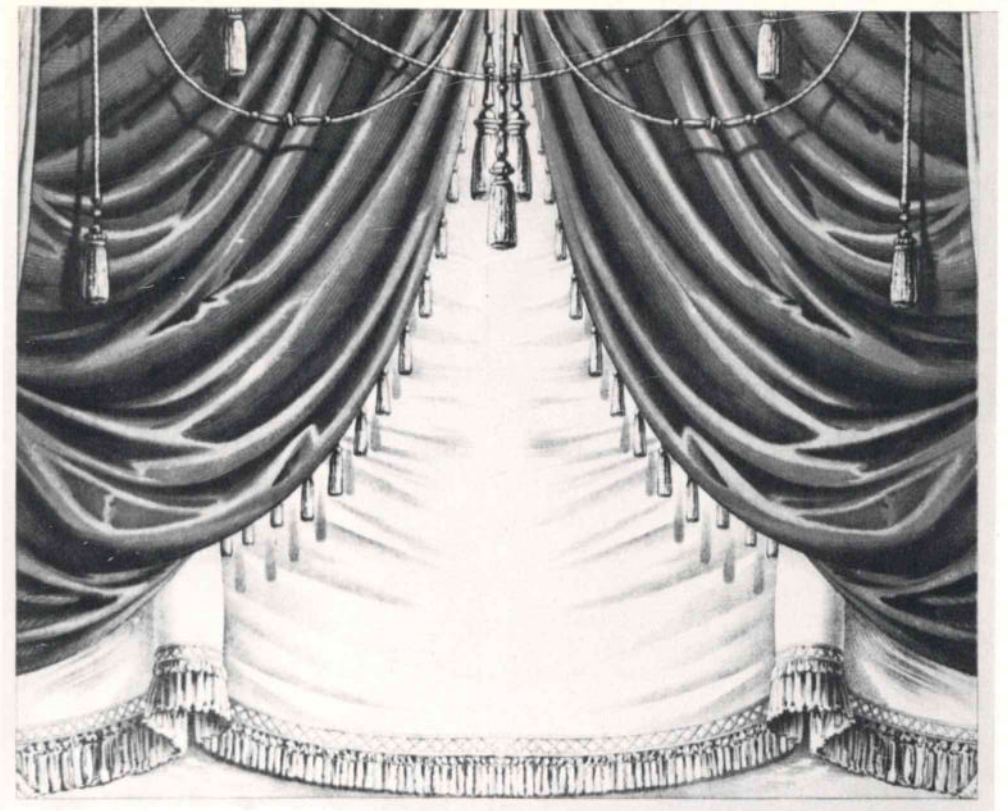
Milano, Marca Stella.



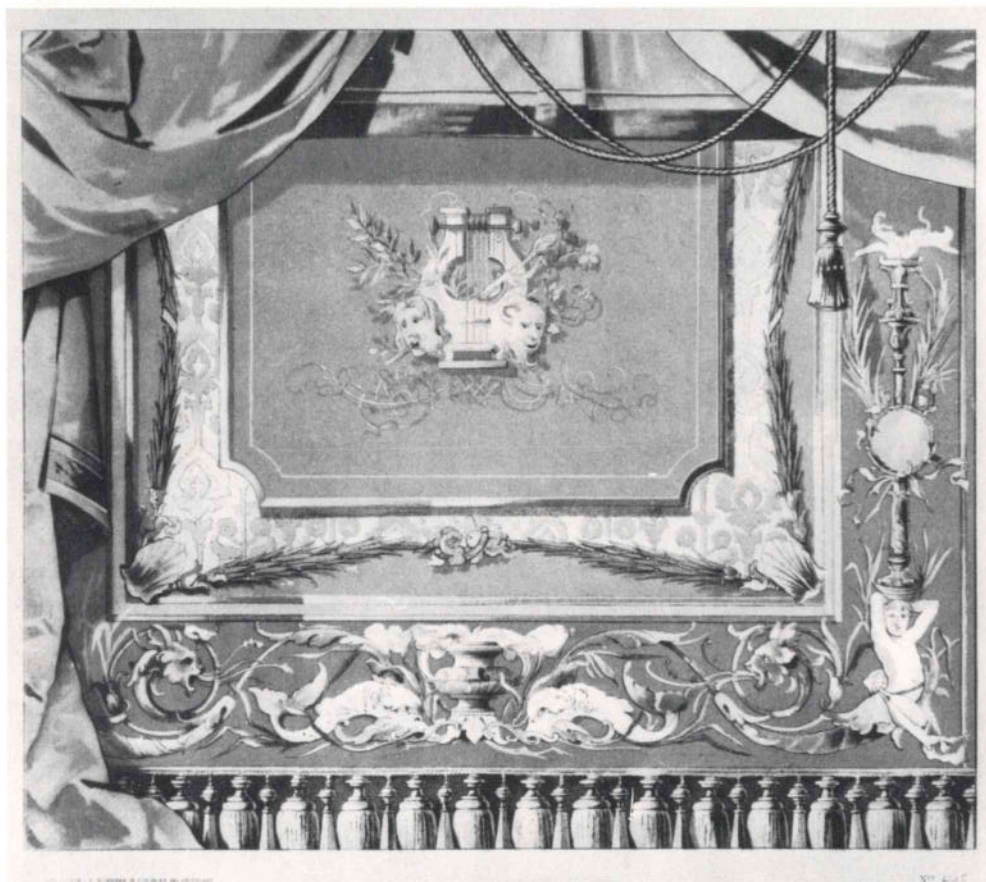
QUINTE dell' INFERNO



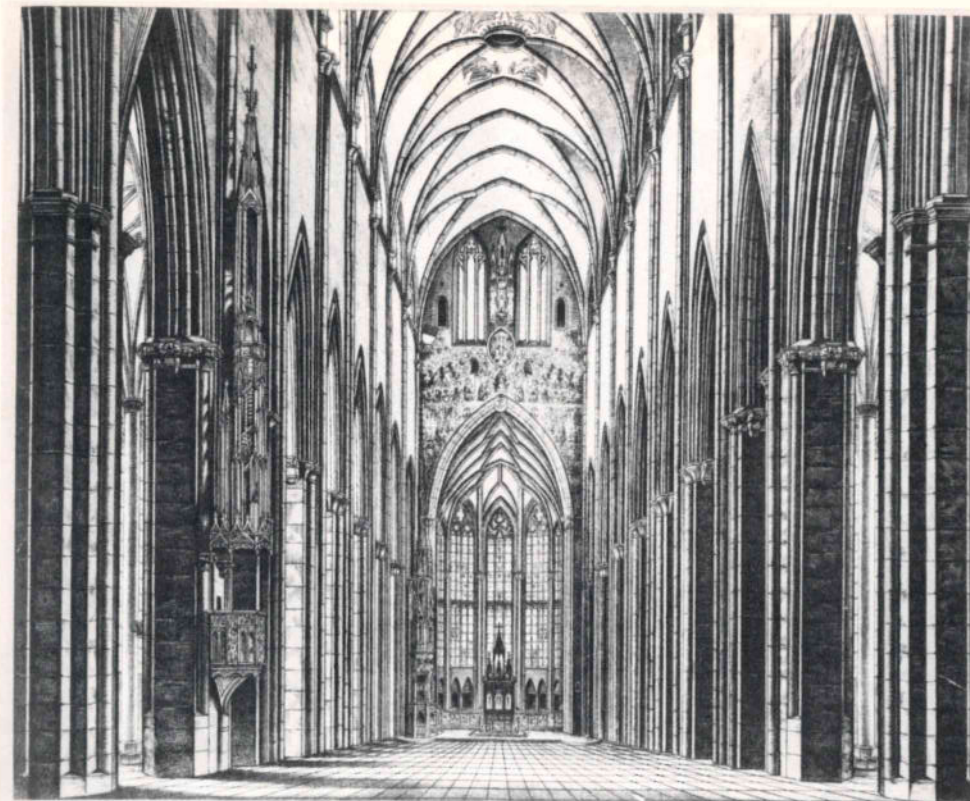
Milano, Marca Stella.



J.F. Schreiber in Esslingen bei Stüttgart.



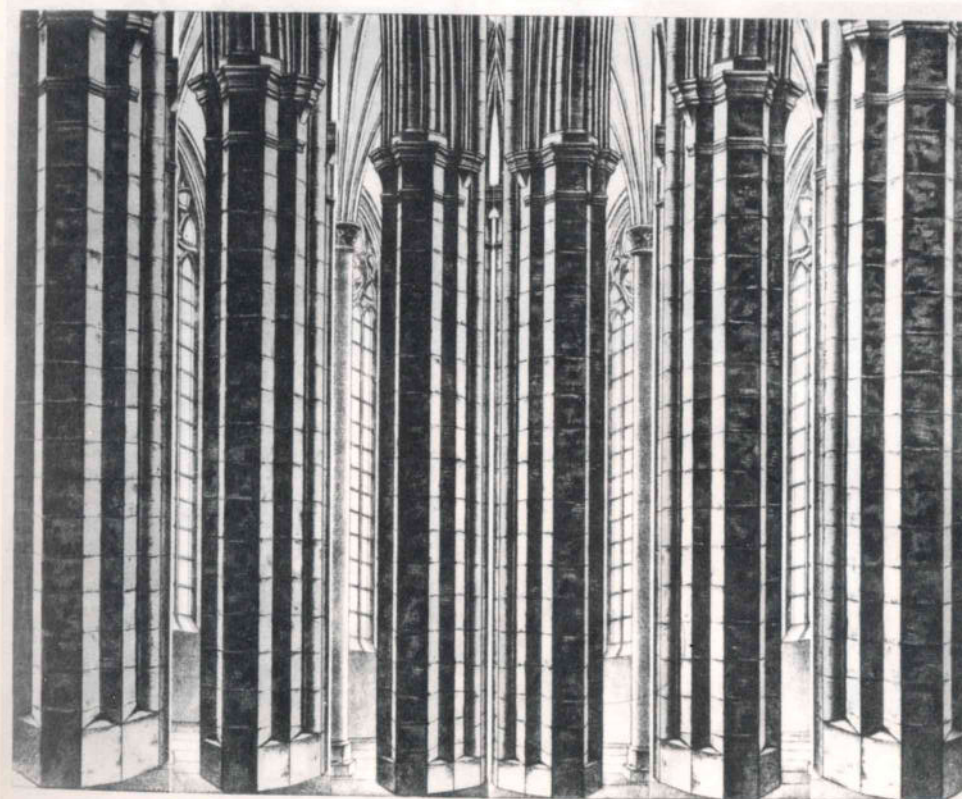
J.F. Schreiber in Esslingen bei Stuttgart.



Eglise Fond

Kirche Hintergrund

Church Background

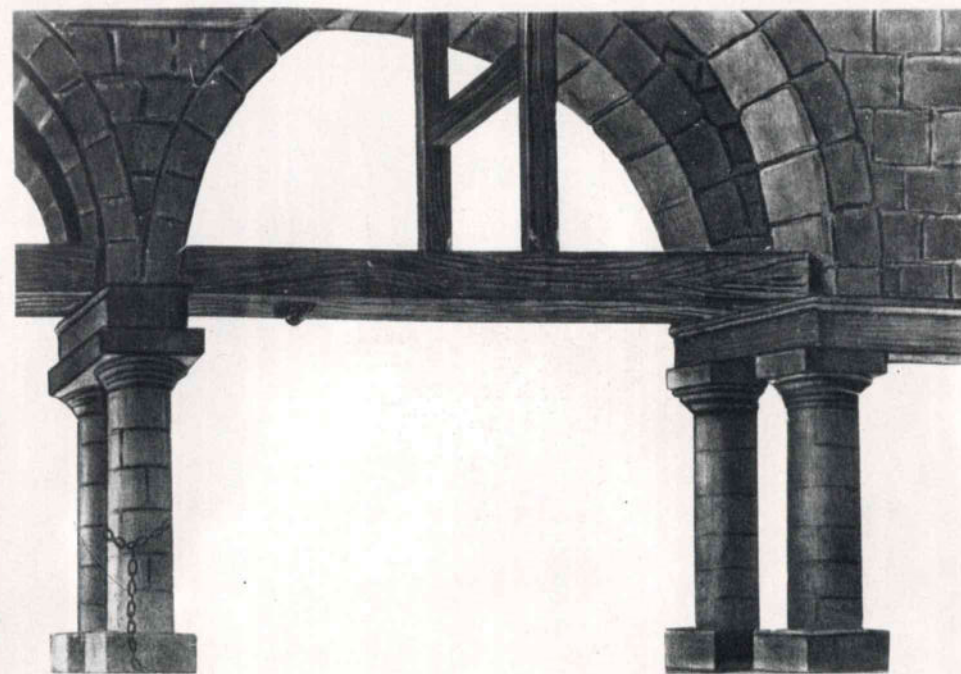
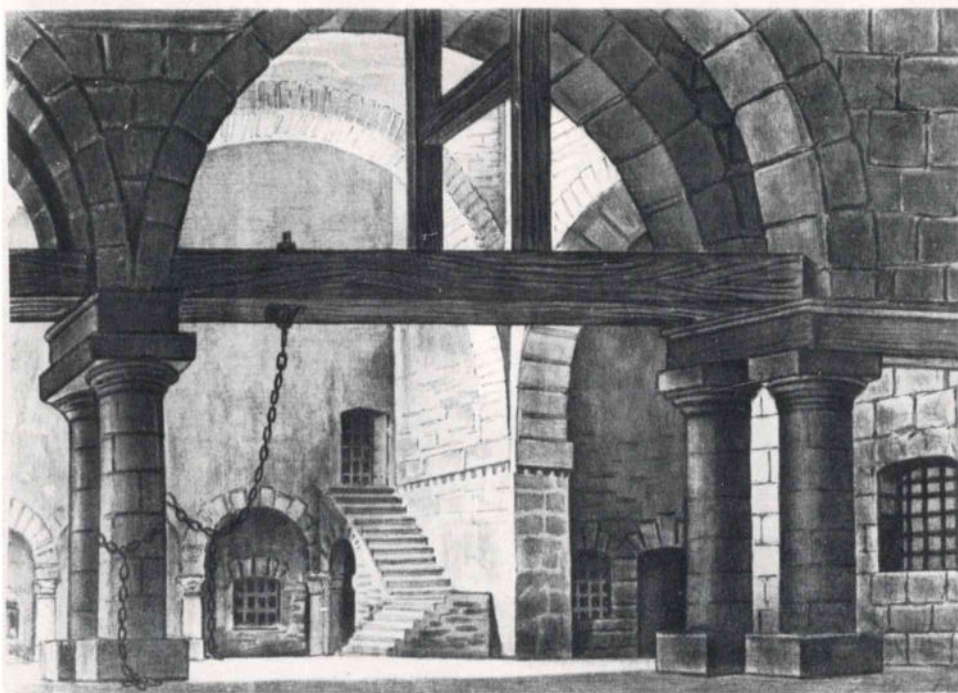


Eglise Couloises

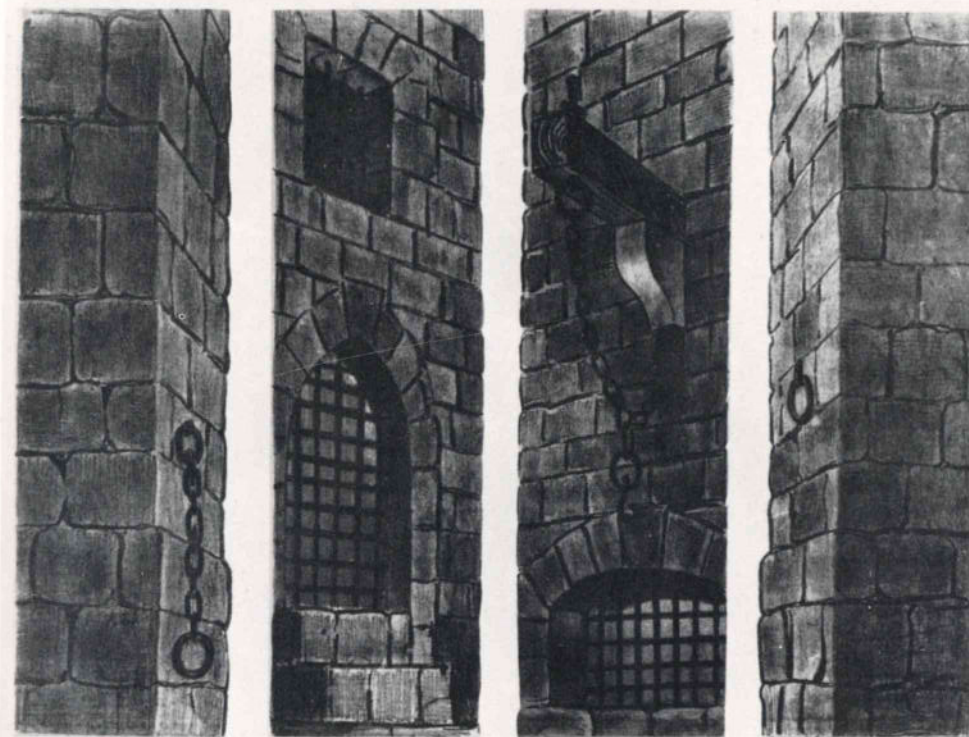
Kirche Gouloisen

Church Side-scenes

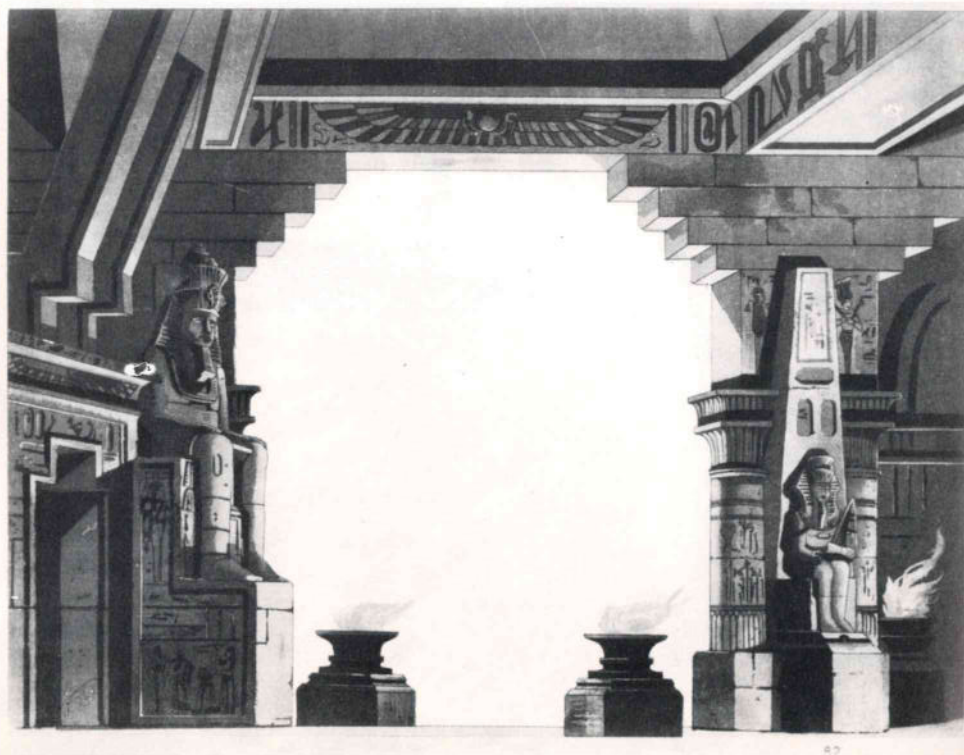
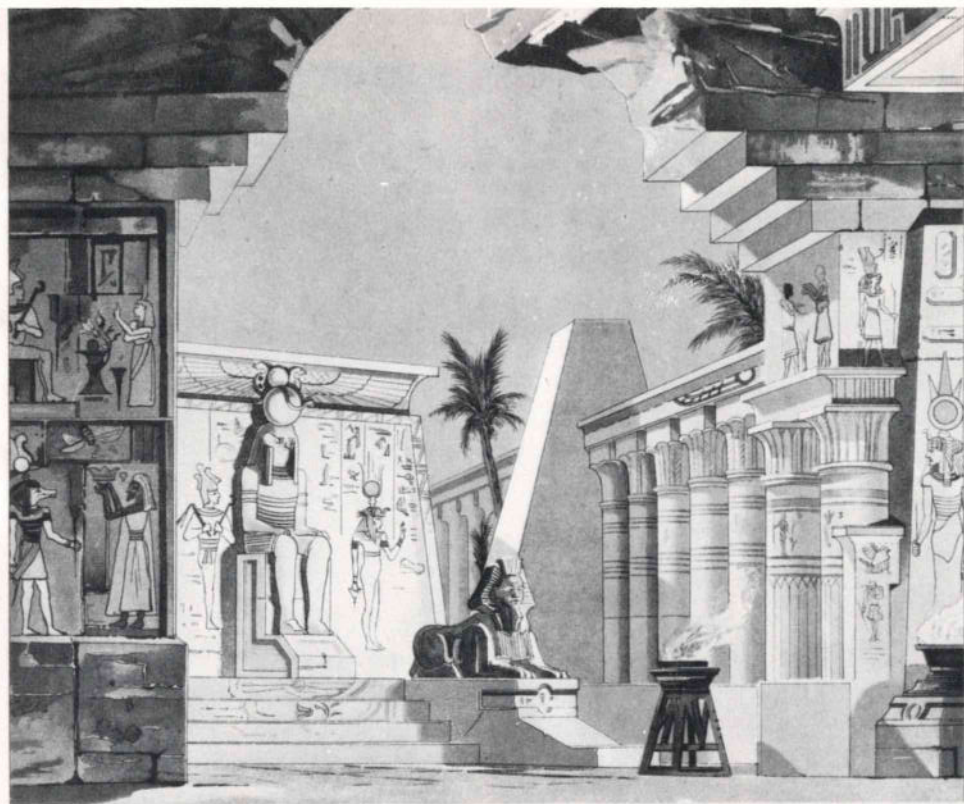
J.F. Schreiber in Esslingen bei Stuttgart.



J.F. Schreiber in Esslingen bei Stüttgart.



J.F. Schreiber in Esslingen bei Stüttgart.

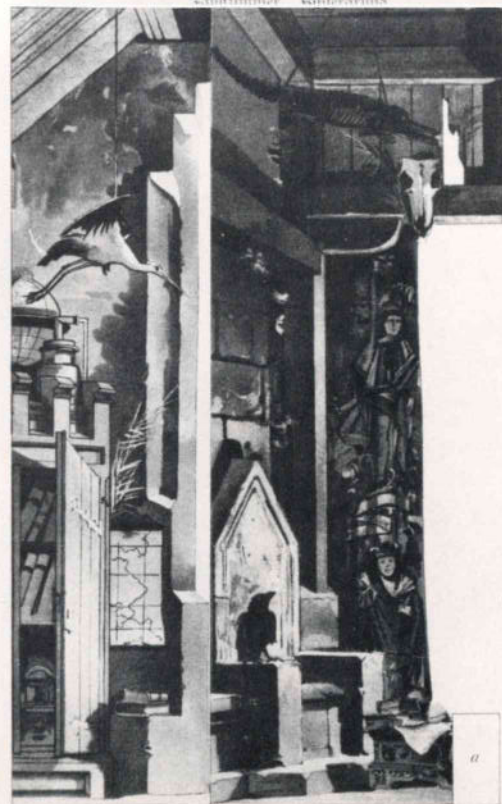


J.F. Schreiber in Esslingen bei Stuttgart.

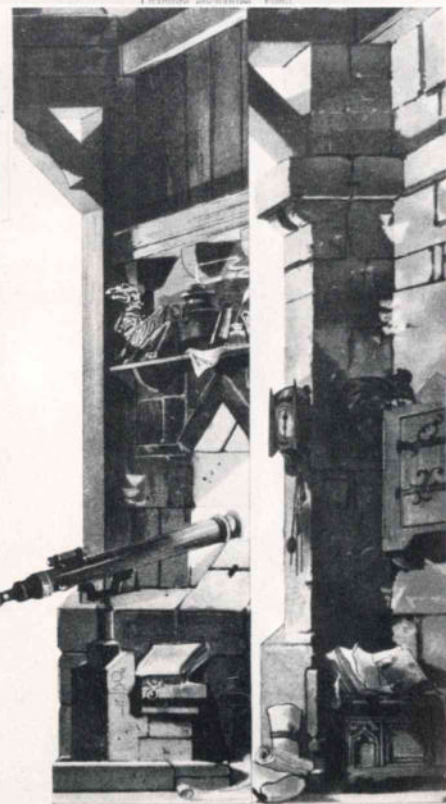


Kaufzimmer. Coulisses.

Chambre enchantée. Fond.

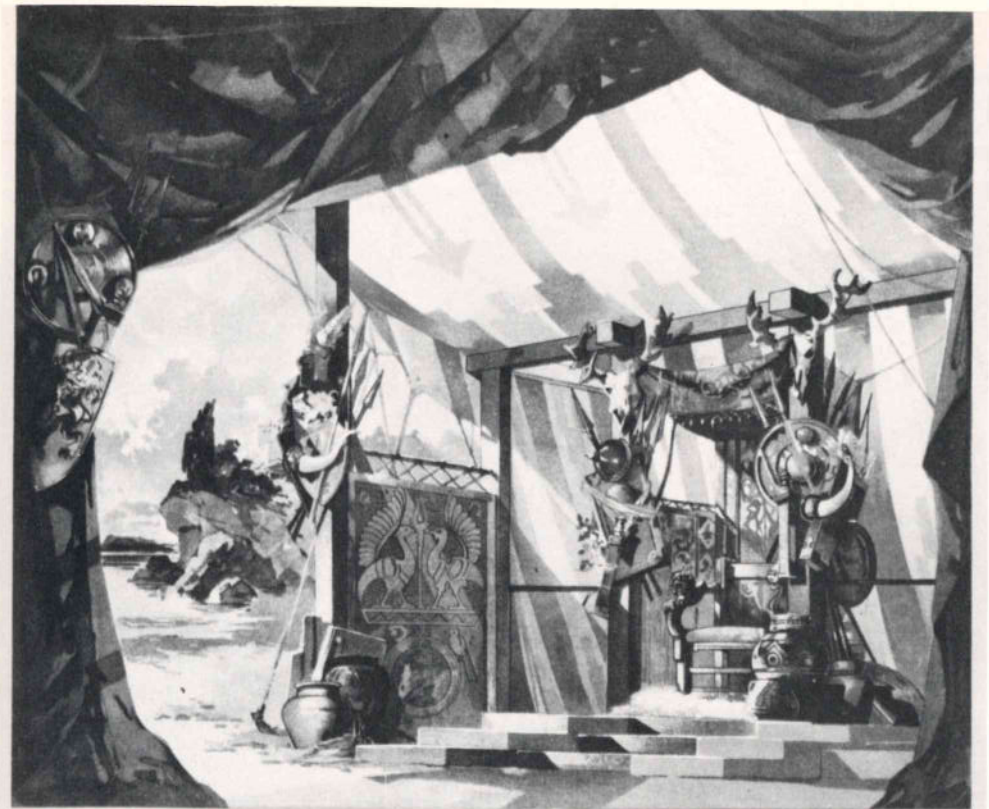


Kaufzimmer. Coulisses.



Chambre enchantée. Coulisses.

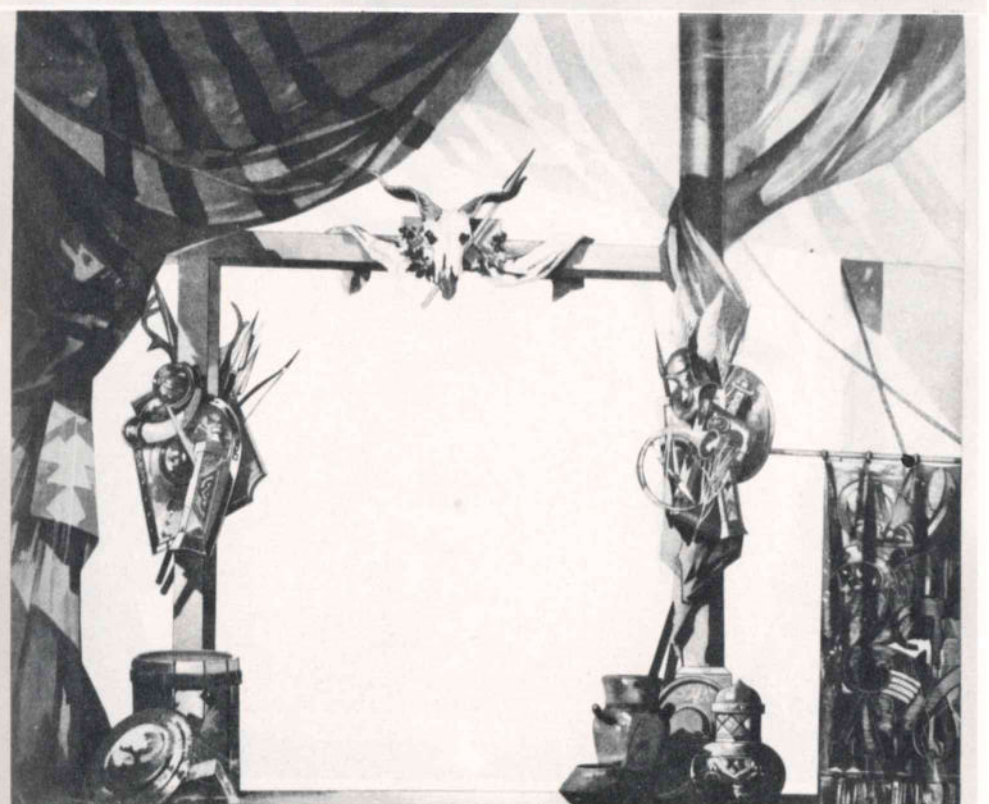
J.F. Schreiber in Esslingen bei Stuttgart.



Kriegszelt. Intérieur.

Tente. Fond.

Tent. Back-scene.

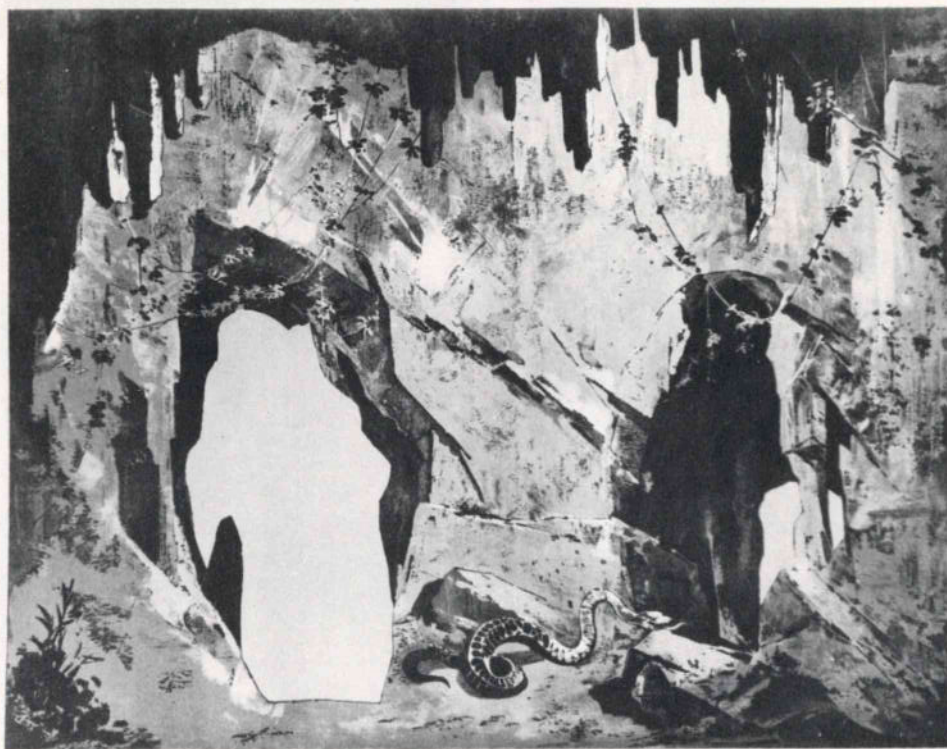


Kriegszelt. Coulisse 2. Page.

Tente. Coulisses 2^{me} feuille.

Tent. Side-scenes. 2nd sheet.

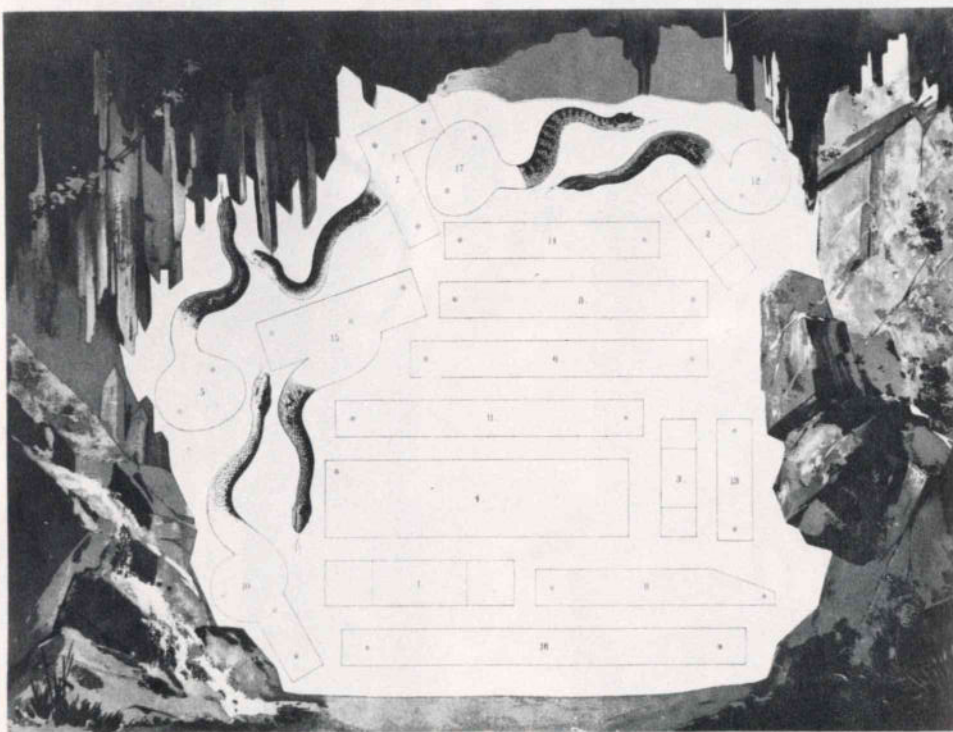
J.F. Schreiber in Esslingen bei Stuttgart.



Schlammengrotte mit Percepsiden Schlamm. Wintergarten

Grotte de serpents avec des serpents mobiles. Fond.

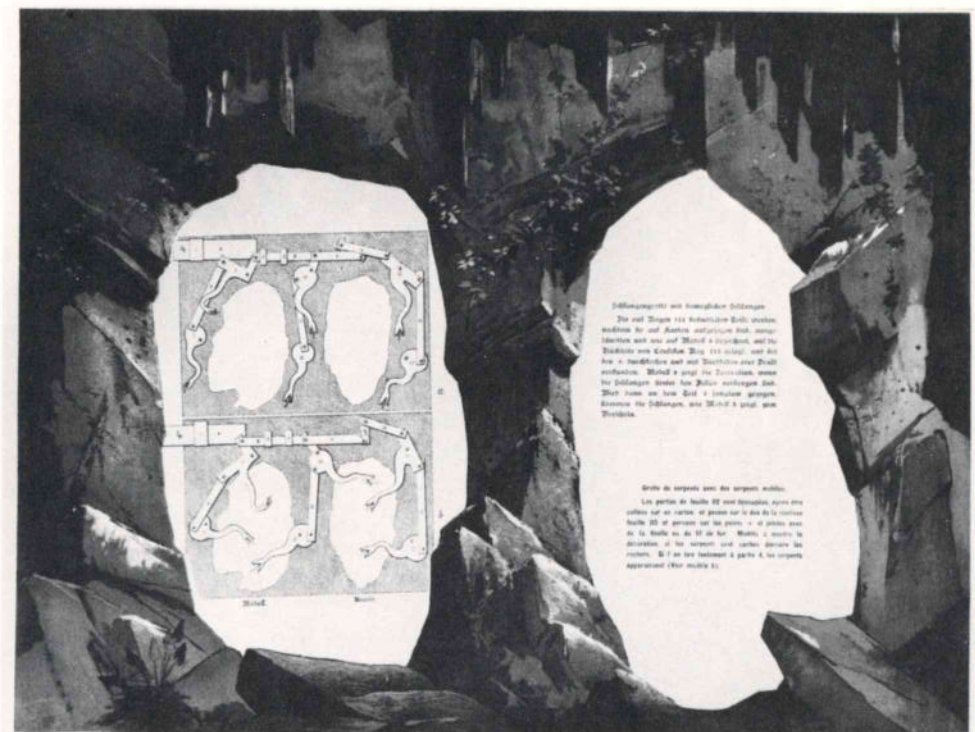
114



Schlammengrotte mit Percepsiden Schlamm. Grotte 1.

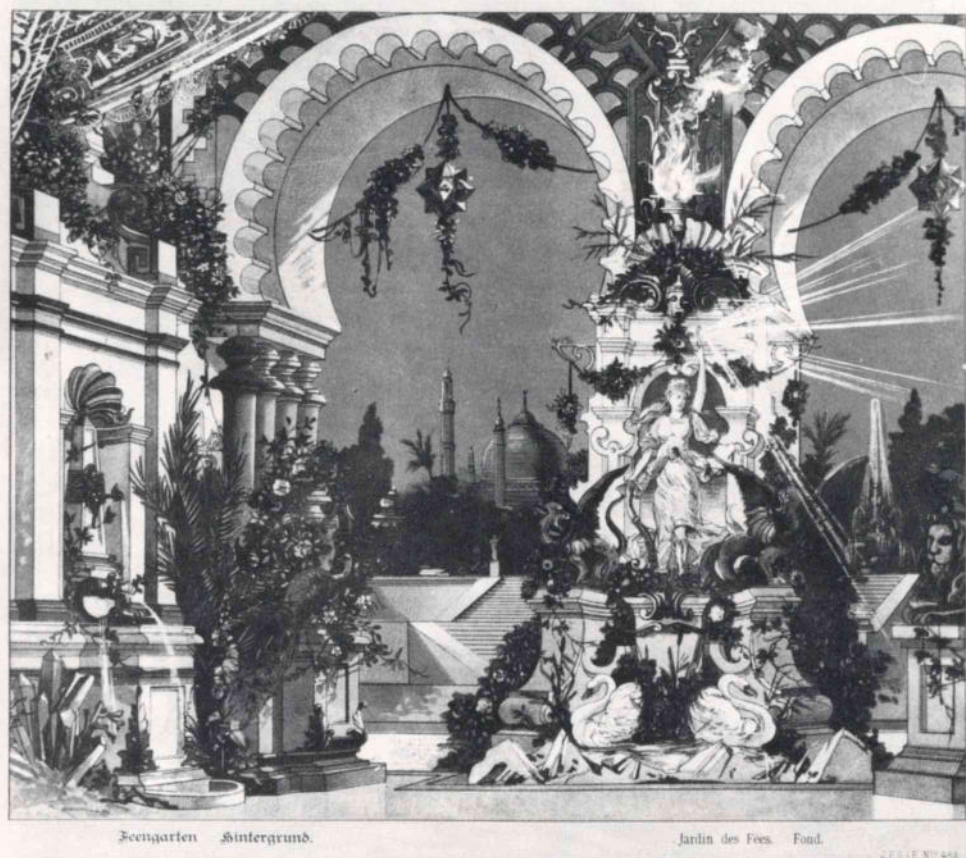
Grotte de serpents avec des serpents mobiles. 1. Couloir

115

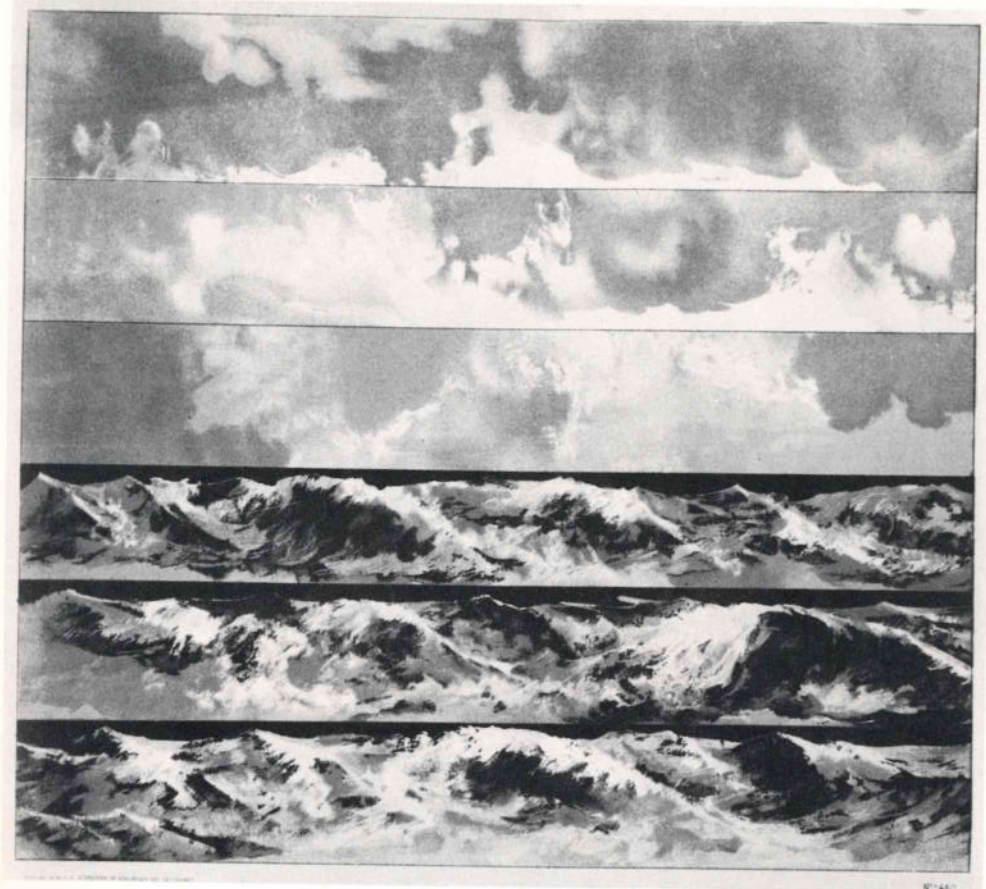


113

J.F. Schreiber in Esslingen bei Stuttgart.



J.F. Schreiber in Esslingen bei Stuttgart.



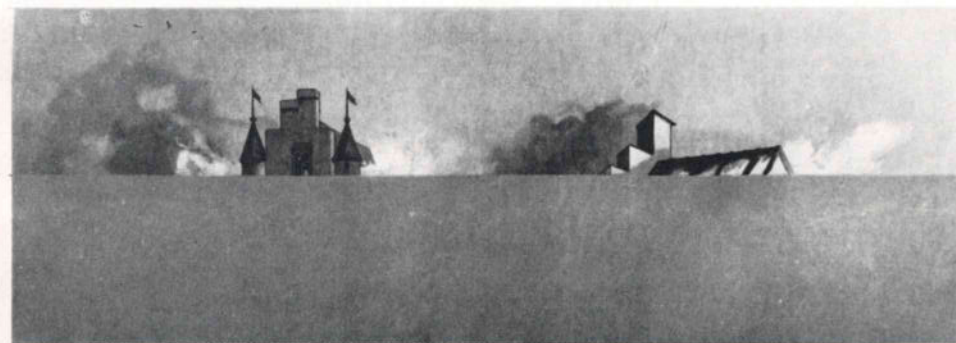
J.F. Schreiber in Esslingen bei Stuttgart.



Die Schlosser Schloß. Hintergrund (2. Bogen)

Chowen besetzt. Fünf eine Fülle.

Burning Castle. Rückseite und Meer



Vorstellung. Was im Hintergrund Bogen 117 an der höchsten Stelle des Berges



Die Schlosser Schloß. Hintergrund (2. Bogen)

Chowen besetzt. Fünf eine Fülle.

Burning Castle. Rückseite und Meer

J.F. Schreiber in Esslingen bei Stuttgart.

Der Freischütz.



Max.

Agathe.

Fack Ottobert.

Casper.

Agathe.

Casper. der Fack.



Casper. Fack.

Fack.

Fack.

Fack.

Fack.

Fack.

Der gebaute Siegfried.



Siegfried.

Siegfried.

Siegfried.

Siegfried.

Siegfried.

Siegfried.



Siegfried.

Siegfried.

Siegfried.

Siegfried.

Siegfried.

Siegfried.

J.F. Schreiber in Esslingen bei Stuttgart.

Die Zauberflöte.



J.F. Schreiber in Esslingen bei Stuttgart.

Die Zauberflöte.



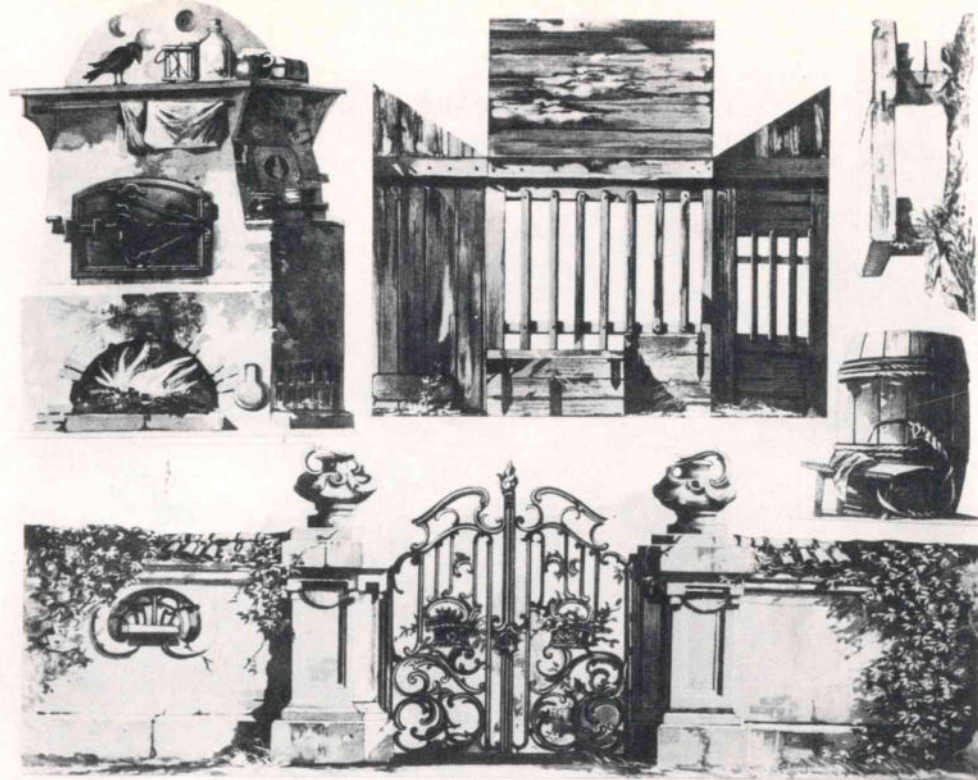
J.F. Schreiber in Esslingen bei Stuttgart.



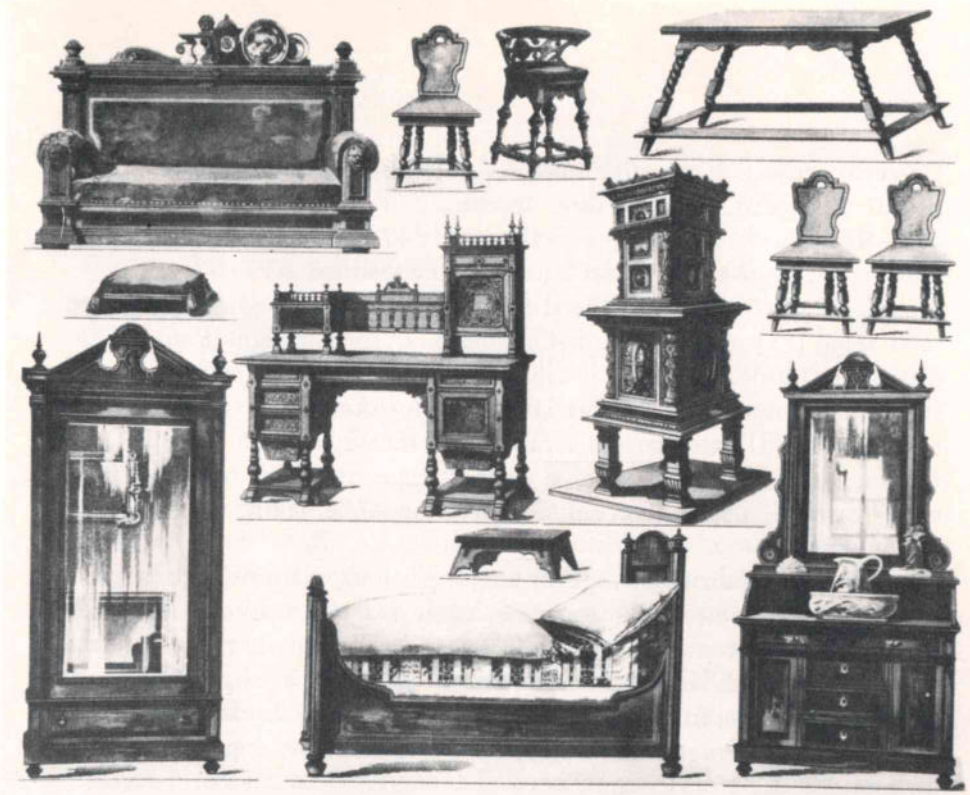
Marca I.S.M.



Pellerin à Epinal.



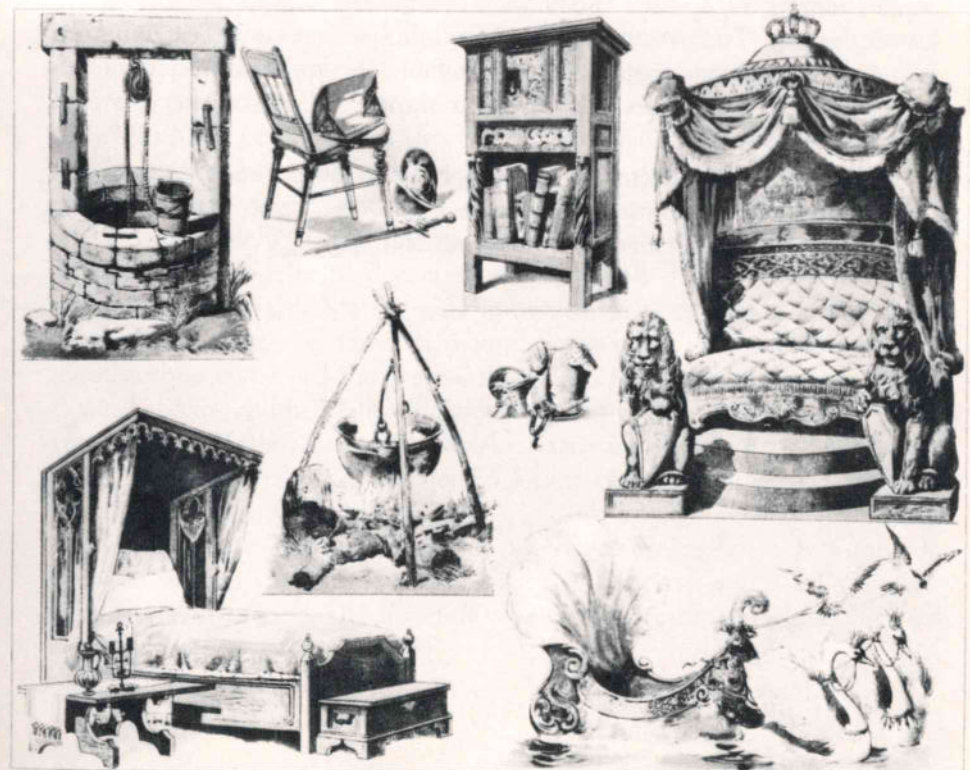
J.F. Schreiber in Esslingen bei Stüttgart.



Costumes changeables.

Verkleidung.

Shifting scenes.



J.F. Schreiber in Esslingen bei Stüttgart.

Un certo senso dell'attualità emerge dall'immissione nel mercato di fogli riferiti a successi, per così dire, recenti. È il caso dell'operetta inglese *The Mikado*, di Sir Arthur Sullivan (1842-1900), rappresentata nel 1885 e massimo successo del prolifico compositore.

Mikado si staccava come stile dall'operetta di tipo viennese per orientarsi verso il gusto francese di Offenbach. Il tono spregiudicato e parodistico, la musica brillante e talvolta moderatamente sincopata, fecero sì che questa operetta ottenesse straordinario successo specie in ambiente anglosassone. Il catalogo della fabbrica francese Pellerin à Epinal, più ricco nel settore dei soldatini e delle stampe popolari, contiene anche teatri cartacei, nel genere del Grand Guignol, e teatri meccanici con movimenti.

Vi sono poi i tradizionali fogli di scene, prigionie, giardini, saloni, con o senza dorature, non specificatamente legati a questa o quella rappresentazione teatrale, come accade per il materiale di Schreiber, mentre sono diversificati i fogli dei costumi per alcuni spettacoli in voga nella seconda metà dell'Ottocento quali *L'Étoile du Nord*, *La fille de M.me Angot*, *Cendrillon*, *Les Huguenots*, *Faust*, *La Dame Blanche*, come si rileva da un catalogo del 1903 circa.

Scene di teatro sono segnalate anche presso altri stampatori di Epinal, come *Pinot et Sagaire* (c. 1865).

La Collezione Tonini comprende in questo settore dei Teatrini circa 800 fogli, una buona metà dei quali italiani, documentanti l'attività delle stamperie sopra citate, non solo con scenografie, ma anche con fogli di costumi ed accessori.

Indubbiamente la varietà di motivi presenti fa di questo settore un importante fondo documentario per lo studio del gusto e dell'interesse per questo «gioco domestico» sullo scorcio del XIX secolo.

Ancora sulla presunta Madonna «copta»,
già della Raccolta Trivulzio, nell'ambito del gruppo
di opere eburnee alessandrine tardo antiche
nel Castello Sforzesco.

Nell'importante raccolta di avori tardo antichi ed altomedioevali acquistata nel 1935 dal Comune di Milano e proveniente dalla collezione del principe Gian Giacomo Trivulzio non fa minore spicco una sezione di zanna di elefante con la raffigurazione a rilievo di una scena di adorazione. L'opera, principalmente a partire dall'epoca della sua acquisizione, è stata osservata da diversi studiosi e pubblicata in alcune monografie e cataloghi¹. In particolare, una accurata descrizione è stata tracciata da Poglayen-Neuwall, ad eccezione della erronea dimensione in altezza definita di cm. 15,5 (e ripetuta così da tutti gli altri studiosi), mentre nella realtà essa oscilla tra i cm. 25,5 e i cm. 26.

Sintetizzando quindi qui il discorso, si può rammentare che al centro della composizione spicca la Madonna in trono, reggente sul ginocchio destro il piccolo Gesù dalla mano destra alzata in segno di benedizione e con un libro nella sinistra (fig. 1). La Vergine anche con la mano destra regge il figlio e con la sinistra indica il medesimo, nella tipica posa dell'Odighitria. Maria indossa la «tunica talaris et manicata» e la palla che le copre anche il capo; il figlio è nimbato e veste tunica e pallio. Ai lati del capo della Madonna sono due angeli dalle ali semispiegate: quello alla sinistra di Maria tende le braccia in posa di adorante indicazione, l'altro regge un ramo di palma. Sotto quest'ultimo è la figurina identificabile come la levatrice Salome (fig. 2) che tende verso il Cristo il suo braccio, colpito dalla punizione di Dio per la mancata fede nella verginità di Maria, al fine di farselo risanare col contatto del piccolo Gesù, come si legge nei Vangeli Apocrifi (*Protovangelo di Giacomo*, 18-20; *Pseudo Matteo*, 13).

Simmetricamente alla levatrice, cioè sotto l'altro angelo, è la figura di uno dei re Magi (fig. 3); va tuttavia rilevato che esso non è delle dimensioni di Salome (come si è detto da alcuni) ma pressapoco identico in al-

PER
1

COMUNE DI MILANO



Raccolta delle Stampe A. Bertarelli
Raccolte di Arte Applicata
Museo degli Strumenti Musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. V - Anno IV

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1977

Un certo senso dell'attualità emerge dall'immissione nel mercato di fogli riferiti a successi, per così dire, recenti. È il caso dell'operetta inglese *The Mikado*, di Sir Arthur Sullivan (1842-1900), rappresentata nel 1885 e massimo successo del prolifico compositore.

Mikado si staccava come stile dall'operetta di tipo viennese per orientarsi verso il gusto francese di Offenbach. Il tono spregiudicato e parodistico, la musica brillante e talvolta moderatamente sincopata, fecero sì che questa operetta ottenesse straordinario successo specie in ambiente anglosassone. Il catalogo della fabbrica francese Pellerin à Epinal, più ricco nel settore dei soldatini e delle stampe popolari, contiene anche teatri cartacei, nel genere del Grand Guignol, e teatri meccanici con movimenti.

Vi sono poi i tradizionali fogli di scene, prigionieri, giardini, saloni, con o senza dorature, non specificatamente legati a questa o quella rappresentazione teatrale, come accade per il materiale di Schreiber, mentre sono diversificati i fogli dei costumi per alcuni spettacoli in voga nella seconda metà dell'Ottocento quali *L'Étoile du Nord*, *La fille de M.me Angot*, *Cendrillon*, *Les Huguenots*, *Faust*, *La Dame Blanche*, come si rileva da un catalogo del 1903 circa.

Scene di teatro sono segnalate anche presso altri stampatori di Epinal, come *Pinot et Sagaire* (c. 1865).

La Collezione Tonini comprende in questo settore dei Teatrini circa 800 fogli, una buona metà dei quali italiani, documentanti l'attività delle stamperie sopra citate, non solo con scenografie, ma anche con fogli di costumi ed accessori.

Indubbiamente la varietà di motivi presenti fa di questo settore un importante fondo documentario per lo studio del gusto e dell'interesse per questo «gioco domestico» sullo scorcio del XIX secolo.

OLEG ZASTROW

Ancora sulla presunta Madonna «copta»,
già della Raccolta Trivulzio, nell'ambito del gruppo
di opere eburnee alessandrine tardo antiche
nel Castello Sforzesco.

Nell'importante raccolta di avori tardo antichi ed altomedioevali acquistata nel 1935 dal Comune di Milano e proveniente dalla collezione del principe Gian Giacomo Trivulzio non fa minore spicco una sezione di zanna di elefante con la raffigurazione a rilievo di una scena di adorazione. L'opera, principalmente a partire dall'epoca della sua acquisizione, è stata osservata da diversi studiosi e pubblicata in alcune monografie e cataloghi¹. In particolare, una accurata descrizione è stata tracciata da Poglayen-Neuwall, ad eccezione della erronea dimensione in altezza definita di cm. 15,5 (e ripetuta così da tutti gli altri studiosi), mentre nella realtà essa oscilla tra i cm. 25,5 e i cm. 26.

Sintetizzando quindi qui il discorso, si può rammentare che al centro della composizione spicca la Madonna in trono, reggente sul ginocchio destro il piccolo Gesù dalla mano destra alzata in segno di benedizione e con un libro nella sinistra (fig. 1). La Vergine anche con la mano destra regge il figlio e con la sinistra indica il medesimo, nella tipica posa dell'Odighitria. Maria indossa la «tunica talaris et manicata» e la palla che le copre anche il capo; il figlio è nimbato e veste tunica e pallio. Ai lati del capo della Madonna sono due angeli dalle ali semispiegate: quello alla sinistra di Maria tende le braccia in posa di adorante indicazione, l'altro regge un ramo di palma. Sotto quest'ultimo è la figurina identificabile come la levatrice Salome (fig. 2) che tende verso il Cristo il suo braccio, colpito dalla punizione di Dio per la mancata fede nella verginità di Maria, al fine di farselo risanare col contatto del piccolo Gesù, come si legge nei Vangeli Apocrifi (*Protovangelo di Giacomo*, 18-20; *Pseudo Matteo*, 13).

Simmetricamente alla levatrice, cioè sotto l'altro angelo, è la figura di uno dei re Magi (fig. 3); va tuttavia rilevato che esso non è delle dimensioni di Salome (come si è detto da alcuni) ma pressapoco identico in al-

tezza all'angelo che lo sovrasta: si può infatti notare come il suo piede sinistro nudo sfiori il bordo inferiore della composizione. Nelle mani regge un contenitore recante un oggetto non chiaramente identificabile; Poglayen-Neuwall accenna ad una struttura pineiforme. È forse possibile, dato il carattere conferito a tutta l'iconografia dell'avorio, che si tratti di una stilizzata espressione delle volute anelliformi dell'incenso sprigionate dal contenitore che il personaggio reca in mano. L'abbigliamento dell'uomo, dal volto barbuto, è poco chiaramente tracciato, a parte il fatto che la tunica abbia le maniche corte; caratteristico è invece il berretto a punta, percorso da una fitta quadrettatura.

La struttura della sezione nella zanna di elefante, parzialmente incavata, da cui è stata ricavata la scena di adorazione, mostra con chiarezza la sua conformazione arcuata (fig. 1), trapassata da un certo numero di fori per l'applicazione; non si tratta tuttavia di soli quattro buchi, come ha affermato Poglayen-Neuwall, ma ben di nove: due nella parte centrale, quattro lungo uno dei margini verticali, tre sull'altro; alcuni sono slabbrati. Lungo lo spessore che costeggia il bordo superiore, lo scultore ha seguitato a tracciare il completamento delle figure, sia pure a semplice incisione, segno evidente che tale parte doveva essere visibile, dopo l'applicazione al complesso originario, cosa che egli non ha fatto inferiormente.

In merito all'attribuzione di questo avorio non esiste un preciso accordo fra gli studiosi. Circa la datazione, vi è chi propende per ambientarlo al VI secolo (Wessel), o al VI-VII (Poglayen-Neuwall); per contro, altri lo pongono nell'VIII-IX (Bovini-Ottolenghi; Matthiae; Volbach; a cui si potrebbero aggiungere altre proposte, per ovvie correlazioni anche se non direttamente, come si vedrà più avanti: Beckwith propone il IX o il X secolo²). Anche riguardo alla stilistica si presenta un analogo divario di opinioni. Wessel ritiene che l'avorio sia stato elaborato nella colonia greca di Egitto e comunque risulti di scuola alessandrina; Poglayen-Neuwall reputa che l'opera sia di un copto; i compilatori del catalogo della mostra di Ravenna paiono invece avallare, così come Matthiae, la tesi di Volbach che parla di « lavoro orientale imitato da un più antico prototipo bizantino ». Parlando dell'analogo esemplare di Baltimora, Beckwith propone pure una elaborazione tardiva, tuttavia per mano di un copto.

FIG. 1 - Milano; Civiche Raccolte d'Arte Applicata. Rilievo raffigurante la Vergine col Bimbo adorati.



Circa il problema della stilistica la tesi meno accettabile è quella di Volbach. Prescindendo da questa formula puramente iconografica dell'Odighitria che, come è noto, oltre che essere assai antica si protrae per molti secoli (come correntemente avviene dalla tarda età romana fino a tutto l'Altomedioevo), nessun elemento preciso autorizza a reputarla come tarda opera imitativa. Per poterla giudicare in tale modo non dovrebbe possedere, da un canto, quei caratteri peculiari di una stilistica realmente più antica, che essa in effetti sembra avere, e, d'altra parte, a sostegno di una simile tesi, si dovrebbe poter apportare degli esempi di valido confronto: questi per altro non vengono menzionati, e probabilmente con ragione, visto che relativamente a tale epoca non pare possa identificarsi qualche cosa di effettivamente analogo su un piano di stile.

Oltre a tali considerazioni, non va trascurato il particolare momento storico nell'oriente cristiano in cui si sarebbe voluta ambientare l'elaborazione della nostra placca, cioè i secoli VIII o IX: in un contesto generale non si può trascurare la grande svolta dell'iconoclastia ma, nell'ambito più specificamente egiziano, la conquista araba di Alessandria nella prima metà del VII secolo sembrò dover spegnere pressoché definitivamente le ultime tracce di quell'arte greca provinciale che ancora nel secolo precedente aveva lasciato importanti testimonianze, in particolare nell'ambito dell'arte scultorea. Le successive manifestazioni cristiane, in terra di Egitto, saranno tutte, quali più quali meno, legate alla tradizione « popolare », ben differenti dalla ormai dimenticata (e per molti versi odiata) arte provinciale greca sia pure influenzata da quella paleobizantina.

Un importante elemento di raffronto, già altrove citato, è offerto dall'avorio conservato a Baltimora nella Walters Art Gallery (fig. 4): si tratta ancora della Vergine seduta in trono, col piccolo Gesù in braccio, ed affiancata da due angeli³. La posizione è quella tipica dell'Eleousa: sostiene il bambino con entrambe le mani e questi le si avvinghia al collo appoggiando la guancia al volto della madre in posa di tenero affetto. La diversa impostazione iconografica, rispetto all'Odighitria, e talune differenze esecutive non dovrebbero, a mio parere, comportare un sensibile scarto stilistico o cronologico fra le due opere che, al contrario, mi paiono una probabile espressione di una stessa bottega. Tale

FIG. 2 - Milano; Civiche Raccolte d'Arte Applicata. Particolare della scena di adorazione con un Angelo e la levatrice Salome.



divario d'epoca è stato in particolare affermato da Wessel⁴, che vede nella Madonna di Baltimora un'opera più tardiva e maggiormente provinciale; si noti, fra l'altro, il fatto che egli non abbia osservato, come d'altronde gli altri studiosi, che i due avori hanno, forse non a caso, una identica dimensione in altezza: la scultura della Walters Art Gallery misura infatti ugualmente cm. 25,5.

A giustificazione di tale proposta cronologica, l'A. porta, fra l'altro, l'«inaccessibilità» della Vergine di Milano, rispetto all'altra che egli definisce un po' triste ed a cui il piccolo Gesù si stringe con un gesto di reale tenerezza. A causa di questa impostazione meno ieratica, con una posa meno frontale e con la testa ruotata leggermente verso la sua sinistra, si è creduto di poterla pensare come opera più tarda. Ritengo tuttavia che tali differenze possano piuttosto sufficientemente motivarsi proprio a seguito della diversa concezione iconografica, cioè della Eleousa rispetto a quella dell'Odighitria, altrettanto bene per quanto avviene nelle diverse altre raffigurazioni, come ad esempio la Galactotrophusa, la Nicopoia, la Blacherriotissa, la Platitera, la Glicophilusa, la Pelagioniotissa: è abbastanza ovvio ritenere che, pur nella permanenza della stessa stilistica, si possa conferire al personaggio della Madonna una maggiore dolcezza se raffigurata, ad esempio, come madre nutrice, che non piuttosto come indicatrice della via della salvezza o magari come apportatrice di vittoria.

Su un piano poi più pertinentemente stilistico, le presunte differenze esecutive proposte da Wessel (e prescindendo quindi dalla diversa impostazione puramente iconografica, come si è visto più sopra) paiono in realtà quasi del tutto irrilevanti. Prendendo ad esempio alcune componenti nella figura della Vergine, non si può non rilevare l'identico piegheggiare del velo sul capo; la frastagliatura che incornicia la gamba nel contatto fra tunica e palla; il secco irradiarsi all'infuori del tagliente panneggio che si diparte dal ginocchio destro verso il piede; il singolare andamento a spina di pesce delle pliche inferiori della veste, nella parte centrale; la monumentalità del volto ovale, dagli occhi enormi, dal naso allargantesi in basso nelle due narici e dalla minuscola bocca; la struttura e disposizione della mano (rispettivamente destra e sinistra) reggente il piccolo Gesù. Anche per quest'ultimo gli elementi di confronto sono numerosi e ben calzanti ed altre consistenti analogie si possono in-

FIG. 3 - Milano; Civiche Raccolte d'Arte Applicata. Particolare della scena di adorazione con un Angelo e un Re Magio.



individuare nei volti e nelle figure dei personaggi di contorno, nella tipica quadrettatura del cuscino nel trono e nella forma di quest'ultimo.

Tutti questi dettagli di carattere intimamente esecutivo farebbero a mio parere propendere per ritenere le due opere non solo cronologicamente assai prossime, ma anche plausibilmente frutto, se non forse della stessa mano, perlomeno di un unico laboratorio. Comunque, la presenza di due diverse espressioni iconografiche, in merito ad un verosimilmente coevo momento creativo (e di quale personale e inconsueta portata qualitativa!), oltre che l'assenza di convincenti elementi comparativi, correlabili cronologicamente all'VIII-IX secolo, pongono i primi seri dubbi circa una datazione così tarda. In sostanza, la vivacità creativa espressa dai due avori (oltre che appunto la mancanza di comprovabili opere così tarde, frutto di imitazione) lascia la tesi di Volbach, e degli altri già citati, senza convincenti riprove.

Al contrario, se si accosta il rilievo di Milano (e quindi anche quello di Baltimora) ad opere più antiche dell'ambito geografico egiziano, si può vedere come i riscontri diventino concretamente costruttivi. Tuttavia, parlando di elaborati eseguiti in Egitto in epoca tardo antica è doveroso riproporre all'attenzione ancora la distinzione fra opere che a giusto titolo possono considerarsi come effettivamente copte e quelle che sono invece frutto, talvolta coevo, della produttività greco-provinciale operante in Egitto, pressapoco sino all'inizio del VII secolo. Non a caso, come infatti si è già detto, benché i diversi studiosi abbiano visto il luogo di elaborazione del rilievo qui trattato ubicato nel territorio egiziano, non si è raggiunta una certa quale concordanza circa altri problemi. Un sintomo abbastanza preciso di una certa confusione è dato dalla serie di composizioni che alcuni autori propongono a sostegno della loro tesi. I confronti portati, ad esempio da Poglajen-Neuwall sono molto vari, sia pure se latamente accomunati da una certa vicinanza cronologica, fra il VI e il VII secolo⁵: fra gli altri, si possono ricordare la copertura dell'evangelario di Echmiadzin, il dittico con Maria e il Cristo nel Museo di Berlino, la tavola con l'adorazione dei Magi nel British Museum e quella simile nella John Rylands Library di Manchester, e le scene sempre di adorazione sulle ampolle di Monza. È abbastanza palese come un tale tipo di eventuale correlazione sia proponibile al più ed esclusivamente da un punto di vista iconografico, così come è fin troppo evidente l'eterogeneità dello stile di tali opere, che vanno da una più propria correlazione costantinopolitana, ad influenze siriane, a moduli palestinesi.



FIG. 4 - Baltimora; Walters Art Gallery. Madonna in trono col Bimbo in braccio.



FIG. 5 - Manchester; John Rylands Library. Placca con scena di Adorazione.



FIG. 6 - Aachen; Duomo. Formella del pulpito con una Nereide.

Se si prende ad esempio in considerazione la placca del museo londinese che, fra tutti i pezzi citati, è forse l'unica, insieme a quella di Manchester, che in effetti possieda qualche labile contatto (fig. 5), si può rilevare come le eventuali analogie siano prevalentemente di ordine formale: alla Madonna col Bimbo fanno cornice i Magi, un angelo crocifero e, nel registro inferiore, un episodio dell'evento della Maternità, con la presenza di nuovo apocrifa della levatrice Salome dal braccio offeso. Ad una analisi stilistica risulta abbastanza ben palese come poche dirette correlazioni possano esistere fra tale avorio e quello del museo milanese, e comunque di un tipo indiretto come si avrà modo di vedere più avanti.

Ma forse l'esempio posto come elemento comparativo che per un certo verso più colpisce è la serie di sei formelle eburnee riutilizzate all'inizio dell'XI secolo per decorare il pulpito del duomo di Aachen⁶. La prima circostanza che si nota consiste nel fatto che esse vengano sì citate come elementi comparativi da Poglayen-Neuwall, da Volbach e da Wessel, tuttavia per affermare tre diverse tesi, come si è già visto, rispettivamente secondo questo criterio: il primo si esprime a favore di una elaborazione copta del VI-VII secolo; il secondo per una imitazione orientale dell'VIII-IX secolo da un precedente modello bizantino; il terzo per una creazione ipoteticamente intorno al 570-580 e per mano di maestranze greco-provinciali operanti in Alessandria.

Anche i dettagli citati, per richiamare diretti confronti, non sono identici: Wessel cita ampiamente tutta la serie; Poglayen-Neuwall⁷ la placca con la Nereide (fig. 6); Volbach quella con il Cavaliere (fig. 7).

È comunque incontestabile l'effettiva presenza di reali legami da parte di tale gruppo rispetto all'avorio di Milano (ed a quello di Baltimora). Se vi è una discordanza di opinioni circa le conclusioni da trarre la si può anche ricercare nei presupposti teorici di quella che viene comunemente definita come « arte copta ». In tale senso vale ricordare l'acuto richiamo di Wessel circa il divario che egli ripropone, nell'ambito della creatività tardo antica in terra di Egitto, fra l'arte ufficiale, od anche celebrativa, e l'arte « popolare », nell'accezione, qui più propria, di espressione vicina alle genti abitanti in quei territori ed appagante, secondo un soggettivo concetto di « bello », le esigenze spirituali e culturali, in particolare di tipo cristiano⁸.

Tale differenziazione, nel territorio egiziano, e comunque prima dell'inizio della dominazione araba, fu eccezionalmente rilevante, sì da determinare un dualismo, anche ovviamente culturale, quasi del tutto « im-



FIG. 7 - Aachen; Duomo. Formella del pulpito con un cavaliere.

permeabile» fra le due fazioni: l'oligarchia, di origine eterogenea ma comunque definita «greca» (pur nel significato del tutto degenerato del termine) e la massa «autoctona», fortemente nazionalista ed esterofo-ba. Se quindi oggi risulta ancora abbastanza problematico riuscire a datare con una certa precisione gran parte delle sculture effettivamente copte (problema non così acuto per le opere greco-provinciali), non altrettanto può dirsi in merito alla possibilità di riuscire a differenziare, almeno di massima, i rilievi inquadrabili nell'ambito della cultura «non ufficiale», da quelli legati ancora più o meno direttamente al concetto della «glorificazione».

In merito agli avori tardo antichi egiziani, una certa problematicità potrebbe forse ancora esistere per le scatolette circolari, probabilmente pis-sidi, di cui si sono conservati sparsi esemplari in vari musei: è probabilmente da negarsi che siano opere correlabili, sia pure latamente, all'ambito alessandrino, ed anche in certi casi non è da escludersi una fabbricazione da parte di maestranze locali, probabilmente monastiche, pur lasciando aperta una certa labile filtrazione di elementi paleobizantini. Per quanto invece riguarda gli avori più «monumentali» dell'ambito egiziano nella tarda antichità, è in generale da escludersi, proprio anche a causa della loro impostazione non solo ancora «classicizzante» ma anche di tipo celebrativo, una possibile attribuzione effettivamente e pienamente copta⁹.

Secondo tale criterio andrebbe quindi inquadrato e visto il nostro avorio, così come quello di Baltimora, unitamente al gruppo di placche eburnee del duomo di Aachen, opere anche quest'ultime non realizzate da un'unica mano, come ancora si vedrà più avanti, ma tuttavia in un unico ambito artistico. Peraltro, parlando di arte tardo antica alessandrina, e comunque non copta come si è già detto, sarà importante esprimere una precisazione, onde differenziare ed evidenziare questo gruppetto che, come si vedrà, sembra quasi segnare, insieme a non molte altre opere, la fine di una certa produttività ancora latamente legata ad un certo classicismo ed inoltre, purtroppo drammaticamente, forse il soffocarsi sul nascere di una operosità di tipo «altomedioevale-mediter-raneo orientale», nel senso del troncarsi di un promettente sviluppo della stilistica «paleo-bizantina» in terra di Egitto: concorsero a questo operare l'invasione e il dominio arabo, unitamente al «collaborazionismo» delle popolazioni «autoctone», motivato dall'esecrazione per la cristianità greca melchita, oltre che lo stesso spirito del monachesimo anacoretico, in contrasto con la teologia ufficiale greca, ed anche le vi-

cende della lotta fra il patriarcato di Alessandria e quello di Costantinopoli.

Come si è già detto, la serie di placche del pulpito di Aachen è stata da più parti proposta, sia pure con diverse finalità circa la cronologia e lo stile, come essenziale elemento comparativo. La placca con la Nereide, tuttavia, proposta da Poglayen-Neuwall (fig. 6), non è quella che presenta, a mio avviso, i migliori riscontri di connessione. Vi si legge indubbiamente lo stesso spirito creativo, in parte individuabile nel severo volto del personaggio principale così come nel secco tratteggio delle varie figure di contorno; tuttavia proporre, come fa l'A., una analogia fra il Tritone, che affianca la divinità maggiore marina, e la Salome che si accosta al manto del piccolo Gesù (fig. 2), mi sembra risulti una modesta correlazione, al più vagamente iconografica e scarsamente significativa sul piano dello stile. Inoltre questa placca è quella che, nel gruppo dei sei avori del pulpito, maggiormente si differenzia, per quanto riguarda il tipo di elaborazione, confermando ancora una volta implicitamente la presenza di un laboratorio, o forse anche più d'uno, dedito all'intaglio di questi settori convessi di zanne di elefante.

Volbach invece, citando la placca con il cavaliere (fig. 7), si è certamente assai più avvicinato alla intuizione dei nessi intercorrenti fra il gruppo degli avori del duomo di Aachen e l'adorazione del museo di Milano, anche se non può non stupire il fatto che egli non ne abbia tratto le considerazioni più direttamente deducibili. Non può infatti non colpire, in particolare, la monumentalità, connessa al volto del cavaliere, e la relativa struttura dell'analogo volto ovale e gonfio, così come il lungo naso sottile e la piccola bocca ben cesellata. Alla quasi totale frontalità del busto fa tuttavia riscontro il resto del corpo ancora parzialmente ruotato ed il tentativo di plasticismo del cavallo, limitato al capo ed al collo, forse labilmente memore di prototipi ellenizzanti, sul tipo dell'avorio «Barberini» di Parigi.

Mi pare invece che assai più calzanti riscontri si possano ravvisare nella formella con Iside (fig. 8), attorniata da figurine che suonano strumenti musicali, il dio Horus in un tempio, piccoli personaggi volanti e danzanti, il dio Pan con la siringa ecc. Non sottovalutando la diversa concezione culturale qui pagana, si debbono rilevare stringenti legami proprio fra la figura di Iside e la nostra Madonna. Pur con una maggiore dolcezza nell'espressione del volto e nell'atteggiamento del corpo, la dea pagana ha, sostanzialmente, una analoga strutturazione del volto, per certi versi già rilevata nel personaggio del cavaliere (fig. 7). Colpisce



FIG. 8 - Aachen; Duomo. Formella del pulpito con Iside.



FIG. 9 - Aachen; Duomo. Formella del pulpito con Bacco.

particolarmente il diretto legame intercorrente nelle due placche circa il modo di trattare le vesti, con quel secco irradiarsi delle pliche a spina di pesce, nel dentellato contatto e stacco, presso il ginocchio, fra tunica e palla e, più ampiamente, nel concetto generale di monumentalità non strettamente classicheggiante, secondo una formula nella sostanza abbastanza nuova e affatto genuina. Per contro, il denso affollarsi di figure su entrambi gli avori, se conferma una certa generica comune atmosfera produttiva, non pare possa essere considerato come elemento di probante contatto.

A conferma di quanto sopra accennato, vale ancora la pena di proporre la formella con Bacco ignudo, circondato da racemi vitinei, un leone, vari tipi di animali e figurette minori (fig. 9). Così come per Iside, a cui si accosta direttamente al punto di poter supporre che siano stati entrambi elaborati da un unico artista, l'intensa e sacerdotale espressione del volto, sempre e comunque calmo e monumentale, ripropone pienamente il diretto legame stilistico, rispetto alla Vergine adorata di Milano e, pur con la già accennata maggiore dolcezza nei tratti, la riconferma di un attivo e sufficientemente omogeneo centro di produzione eburaria nell'ambito tardo antico di Egitto. Peraltro, in particolare per questo Bacco, non mi pare che si possa del tutto condividere l'opinione di Wessel¹⁰ secondo cui, se è pur vero che l'artista sia un « anti greco », nel senso della contrastante atmosfera « contro-antichheggiante », non mi pare che si possa parlare di « esibizionismo affettato », né che *la beauté idéalisée n'y est plus qu'un vide doux et le naturel y a fait place à la pose*. Mi pare piuttosto che, anche nel mondo del paganesimo alessandrino tramontante, si sia già manifestato quel generale cambiamento di intenti e di stile, già ben prima palesatosi più o meno intensamente e precocemente, in tutto l'ambito dell'antico territorio imperiale romano. Tale trasformazione trovò indubbiamente più sostanziali adeguamenti nelle coeve espressioni culturali cristiane, come nel caso della Madonna milanese, ma non si può a mio parere negare anche per il Bacco, specie se visto nell'ambito della nuova forma di creatività, quella calma e imponente maestà che ritroviamo, nella reale sostanza, nei due avori di Milano e di Baltimora.

Il particolare interesse per tale vivace manifestazione scultorea, che evidenzia il suo dinamico sviluppo in tutto lo svolgersi del VI secolo, con una accentuazione verso la fine del medesimo, consiste, come si è detto, nel palesarsi di quella espressività già non più tanto latamente da definirsi altomedioevale che, se non fosse stata comunque interrotta nel

secolo successivo dai già citati eventi storici, avrebbe forse potuto fungere da connessione fra la cultura ancora vagamente classicistica dell'« ellenismo » in terra di Egitto e la tradizione copta di antichissima origine. Se infatti il sostrato tecnico dei rilievi di Aachen e delle due Madonne afferma ancora indubbiamente il suo legame con la cultura alessandrina, il connubio o meglio l'influenza con l'anacoresi copta è già manifesta nella rappresentazione sacerdotale dei personaggi sacri, siano essi pagani o cristiani.

In tal senso quindi, a mio avviso, ritengo di riconfermare il giudizio contrastante con quello di Wessel, nei riguardi in particolare delle divinità pagane del pulpito di Enrico II. Non si tratta quindi de *la dégenérescence de ce qui fut jadis la grandeur de cet art*, bensì della trasformazione del mondo classicheggiante tardo romano, già addirittura palese in talune zone più sensibilizzate del III secolo¹¹. Né si può condividere, nelle sue conseguenze più profonde, l'affermazione che *l'artisan qui a taillé cette figure ne se souvient plus de la noble leçon de l'Antique et n'a pu créer qu'une oeuvre de résonnance populaire, sans toutefois réussir à attendre l'émouvante simplicité de l'art populaire*¹². L'artista, o meglio gli artisti, non hanno « voluto », a mio avviso, proporre un elaborato di risonanza popolare ma, anche loro partecipi dello spirito ormai ampiamente diffusosi che già precorre il Medioevo, hanno creato opere dalle strutture già monumentalmente sacerdotali, colme di quella severa maestà anticlassicamente interiorizzata e indubbiamente già più idealistiche che non realistiche.

D'altronde tale trasformazione, sempre nell'ambito di Alessandria, si era già palesata partendo dal V secolo fino all'inizio del successivo; anche quindi nell'ambito dell'avorio scolpito tale evoluzione, rispetto al classicismo delle più antiche sculture, mostra i suoi più vivi apporti. Una tipica testimonianza si può ad esempio citare nel rilievo eburneo con Apollo e Dafne nel Museo Nazionale di Ravenna: datato abbastanza concordemente al V secolo, mostra già apertamente l'avanzarsi di quel dissolvimento graduale del realismo classicistico. Seriori avvisaglie si notano nella splendida cassetta di avorio per medicinali con la raffigurazione della personificazione di Alessandria e con la figura di Dioniso fra una menade e un satiro (Washington; The Dumbarton Oaks Collection). Incalzano con nuovi apporti, più pertinentemente nel fitto intrecciarsi di figure maggiori e minori in un denso intreccio vegetale, sia la placca eburnea del Museo Civico di Trieste con i Dioscuri e Pasifae e il toro, come quella con la processione dionisiaca (Parigi; Cabinet des

Médailles), o infine l'esemplare con menadi, satiri e guerrieri (San Gallo; Stiftsbibliothek).

Talvolta, per gli esemplari meno recenti (e ci si riferisce qui a quelli databili anteriormente al VI secolo abbastanza inoltrato) si tende ancora a confondere tale produzione con quella di avori più propriamente costantinopolitani, spesso a causa del consistente numero di requisiti formali che sembrano accomunare queste sculture con le opere alessandrine. È anche il caso di tre altre celebri placche, pure conservate nel Museo Civico del Castello Sforzesco a Milano. Per la prima, la nota tavoletta con il santo martire Mena (fig. 10), buona parte degli studiosi sembra concordare nel ritenere l'opera come opera alessandrina del VI secolo¹³. La tesi, peraltro propugnata da diversi studiosi fra cui Volbach, di una datazione tardiva (all'XI secolo), se è effettivamente convincente per le famose tavolette, sempre nel museo milanese, attribuite arbitrariamente alla fantomatica cattedra di San Marco a Grado, sembra del tutto priva di alcun reale apporto critico se applicata all'avorio di San Mena.

Senza trascurare le analogie puramente iconografiche (dato il grande sviluppo del culto di tale santo nell'Altomedioevo), non si può ad esempio non citare, a riprova della effettiva datazione antica, la pisside ancora con lo stesso martire fra i dromedari (Londra; British Museum); la valva di dittico delle cinque parti con scene neotestamentarie (Ravenna; Museo Nazionale); il marmo, ancora con San Mena fra i dromedari (Alessandria; Museo Greco-Romano) proveniente dal monastero di Santa Tecla ad Ennaton presso Alessandria; infine, l'avorio qui riprodotto (fig. 5) del British Museum, cronologicamente assai prossimo e stilisticamente non estraneo alla placca con il santo soldato.

Più ardua, poiché affatto nuova, è la proposta relativa alle altre due placche del museo milanese, rispettivamente la striscia superiore e inferiore della valva di un dittico delle cinque parti (figg. 11, 12). La più corrente attribuzione critica, ormai quasi del tutto pietrificatasi in una costante e inamovibile ripetitività, è quella che vede l'opera come un elaborato effettuato a Costantinopoli, circa nel 500: a questa attribuzione ha anche molto contribuito la iscrizione incisa su entrambi i frammenti, elemento su cui si sono particolarmente appuntate le attenzioni dei numerosi studiosi¹⁴, forse più che non su un'approfondita indagine stilistica.

Uno dei raffronti più correnti che viene proposto è quello del noto avorio Barberini, nel Museo del Louvre, che con molte probabilità potrebbe essere effettivamente un'opera costantinopolitana dell'inizio del VI se-



Fig. 10 - Milano; Civiche Raccolte d'Arte Applicata. Placca con San Mena.

colo. Tuttavia, rispetto alle due placche di Milano, esiste un profondo divario stilistico. Il morbido naturalismo delle figure alate reggenti il clipeo nell'opera parigina, il loro manierato volgere il capo all'indietro, il naturale svolazzare dei manti, il morbido distendersi delle ali, il placido loro volto (così come quello nel clipeo), il corretto distendersi delle gambe librate, la paffuta tornitura degli arti non trovano nessuno, dico nessun riscontro nelle figure glorificanti sulla placca superiore del dittico milanese. Qui le figure sono irrigidite in una incipiente astrazione (fig. 11); i volti sono rigide espressioni di un severo idealismo, già chiaramente impregnato di sacerdotale maestà e si sono bloccati in una dislocazione pressoché frontale; l'abbigliamento non è più morbidamente panneggiato sui corpi, ma scolpito in secche e taglienti pieghe, dagli intensi effetti chiaroscurali e gli svolazzi hanno assunto una disposizione innaturale, fantastica e fortemente simmetrizzante; le gambe si atteggiavano in pose improbabili ed anche le proporzioni e le lunghezze sono irrazionali; gli arti poi sembrano non coordinarsi plasticamente colla struttura del corpo, ma paiono come applicati in un contesto parattico.

L'evoluzione rispettiva dei due tipi di esecuzione, in rapporto a più antichi prototipi è abbastanza ben palese. Se si osserva, ad esempio, il sarcofago con due angeli alati reggenti il monogramma di Cristo, databile al V secolo ed opera costantinopolitana (Istanbul; Museo Archeologico; rinvenuto nel sobborgo Sariguzel), si nota nell'avorio Barberini un chiaro e snervato « barocchismo », mentre in quello milanese vi è un irrigidimento idealistico: non quindi un sostanziale divario cronologico, quanto di intenti ed ovviamente di stile. Al limite, una eventuale maggiore connessione, probabilmente non diretta a causa di una fattura anteriore, si può notare nei due angeli recanti il clipeo crociato nell'avorio già citato del Museo Nazionale di Ravenna, nella fascia superiore della valva del dittico neotestamentario delle cinque parti. Un agancio non formale, al di là delle diverse possibilità di ordine materico, si può trovare nel pannello ligneo di una porta dalla chiesa di Sitt Barbara (Cairo; Museo Copto) databile probabilmente al VI secolo e raffigurante al centro due angeli reggenti il busto del Cristo nella consueta ghirlanda.

Non diversamente va il discorso per la placca inferiore del dittico milanese (fig. 12). Rispetto alla scena di sottomissione e di offerta di donativi nel pannello sull'avorio Barberini (simbolizzante, come in quello di Milano, la supremazia imperiale), si presentano gli stessi tipi di diffe-



FIG. 11 - Milano; Civiche Raccolte d'Arte Applicata. Placca di un dittico delle cinque parti con il busto di Costantinopoli retto da due Vittorie.

FIG. 12 - Milano; Civiche Raccolte d'Arte Applicata. Placca di un dittico delle cinque parti con la rappresentazione di un atto di sottomissione.

renze già più sopra denunciati per le vittorie alate: il tagliente panneggio delle vesti, rispetto al morbido ondeggiare nell'opera del museo parigino; l'intenso effetto chiaroscurale; l'irrigidimento delle pose dei corpi e dei volti, in raffronto al placido naturalismo; la grave e quasi drammatica ambientazione rituale, in antitesi ad una atmosfera quasi di danza; in definitiva, tutto un repertorio che proclama la scissione fra naturalismo (sia pur decadente) e idealismo (sia pure incipiente).

Si è andato quindi forse delineando, nell'ambito dell'analisi di questi quattro frammenti eburnei nel Museo d'Arte Applicata di Milano, un nuovo dettaglio evolutivo, nell'ambito della conoscenza della scultura eburnea alessandrina, con il riaffermarsi di quell'interessante identificazione del processo di « medioevalizzazione », fra la fine del V e l'inizio del VI secolo, verificatosi così promettentemente e vigorosamente, ma purtroppo troncato dai noti eventi di carattere politico, religioso, etnico e bellico. In questo qualitativamente affatto importante gruppetto di opere eseguite in laboratori alessandrini si è potuto rivedere, in embrione, lo svolgersi di quella cultura ormai orientata in direzione « anticlassica », che in altri più fortunati territori troverà i conseguenti sbocchi in loco, senza dovere, come in Egitto, poterla quasi solo trasmettere ad altri territori, principalmente a quello della cristianità etiopica e, meno direttamente, ad esempio a quella primitiva irlandese.

NOTE

- ¹ Si può citare: G. BOVINI, L.B. OTTOLENGHI, *Catalogo della mostra degli avori dell'Alto Medioevo*. Ravenna, 1956, n. 76, pp. 85-86; R. GIOLLI, *La Trivulziana a Milano*. In « Studi lombardi di Storia e d'Arte », n. 9; G. MATTHIAE, *L'arte dell'avorio a Bisanzio e nell'Occidente europeo*. In « Enciclop. Univ. dell'Arte ». Vol. II, solo l'illustrazione, tav. 133; G. NICODEMI, *Le raccolte trivulziane*. In « Milano ». Aprile 1935; S. POGLAYEN-NEUWALL, *Eine coptische Elfenbeinschnitzerei mit Anbetungsszene aus der Sammlung Trivulzio*. In « Orientalia Christiana Periodica ». Vol. VI, nn. 3-4, pp. 523-532; W.F. VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*. Mainz, 1952 (riediz. 1976), n. 253, p. 105; K. WESSEL, *Koptische Kunst. Die Spätantike in Ägypten*. Recklinghausen, 1964 (le citazioni ed i riferimenti alle pagine sono tratti dalla traduzione francese: *L'art copte. L'art antique de la basse-époque en Égypte*. Bruxelles, 1964, pp. 36, 125, 127, 128, 129, 183); O. ZASTROW, *Avori*. In « Capolavori di arte decorativa nel Castello Sforzesco ». Milano, 1975, p. 155. L'oggetto porta il numero d'inventario A16.
- ² Cfr. J. BECKWITH, *Coptic sculpture, 300-1300*. Londra, 1963, p. 56, n. 133: ci si riferisce alla analoga scultura del Museo di Baltimora, di cui si parlerà ancora.
- ³ Cfr. J. BECKWITH, cit., W.F. VOLBACH, cit., n. 254, p. 106.
- ⁴ Cfr. K. WESSEL, cit., pp. 36, 127-8.
- ⁵ Cfr. S. POGLAYEN-NEUWALL, cit., p. 525.
- ⁶ Cfr. W.F. VOLBACH, cit., nn. 72-77.
- ⁷ Cfr. S. POGLAYEN-NEUWALL, cit., p. 532.
- ⁸ Cfr. K. WESSEL, cit., pp. 84-5.
- ⁹ Circa la definizione di « copto », vale forse la pena di rammentare che essa dovrebbe considerarsi come una deformazione, da parte degli invasori arabi, del termine greco « aiguptos »: essi applicarono ai discendenti degli antichi egiziani il termine contratto, ed appunto deformato, di « kipt », da cui nacque il definitivo termine « copto », designante la popolazione camita dell'Egitto e la sua lingua (cfr. anche K. WESSEL, cit., p. 48).
- ¹⁰ Cfr. K. WESSEL, cit., p. 125.
- ¹¹ Per una sintesi magistrale di questi concetti non si può non citare, pur non dimenticando gli ancora attuali ammaestramenti rigliani, il saggio di R. BIANCHI BANDINELLI, *Rome. La fin de l'art antique*. Parigi, 1970.
- ¹² Cfr. K. WESSEL, cit., p. 125.
- ¹³ La bibliografia su questa tavoletta, e sull'annosa questione circa la sua attribuzione cronologica e stilistica, oltre che sull'appartenenza al gruppo degli avori della presunta « cattedra di San Marco a Grado », è imponente. Ho cercato di raggrupparne la più estesa sintesi nella relativa scheda del catalogo, *Gli oggetti di avorio e di osso occidentali*, del Museo di Arte Applicata del Castello Sforzesco, in corso di stampa alla fine del 1977; per altre note bibliografiche si può anche rimandare all'appendice della mia recente monografia: *Sorprendente identificazione di un'opera carolingia nella raccolta di avori del Castello Sforzesco - La celebre tavoletta « bizantina » dell'Annunziata*. In « Rassegna di Studi e di Notizie ». N. IV, a. III, 1976.
- ¹⁴ Anche in merito a queste placche la letteratura è veramente notevole; pure per questo caso rimando alla sintesi da me raccolta nel Catalogo (cfr. nota n. 13).

PER
1

COMUNE DI MILANO



Raccolta delle Stampe A. Bertarelli
Raccolte di Arte Applicata
Museo degli Strumenti Musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. V - Anno IV

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1977

L'inedito quinto avorio attribuibile
al "Maestro di Echternach".

Nuovi apporti alla conoscenza dell'arte ottaniana
in Treviri.

Nel 1949 veniva donata alle Civiche Raccolte d'Arte di Milano una piccola piastra eburnea con figure a rilievo: ultimo lasciato nel tempo, a tutt'ora, in merito al settore degli oggetti di avorio e di osso, che degna-mente corona la copiosa serie di tali opere pervenute, a partire dal secolo scorso, come legati o appunto donativi, da parte di non pochi generosi raccoglitori e appassionati¹.

Non si conosce la provenienza della piastra in oggetto: si è solo saputo che il donatore l'acquistò da un noto antiquario di Carate Brianza, intuendo da alcuni indizi il suo non trascurabile interesse. Fino ad ora tale opera non era stata ancora presa in considerazione, neanche marginalmente, in una qualche pubblicazione; pur essendo esposta, era solo corredata da un'unica vecchia didascalia, risalente alla ristrutturazione postbellica delle sale museali, in cui si accennava vagamente ad un'arte bizantina. L'occasione per una revisione sistematica del settore² ha dato l'opportunità di esaminare con una certa attenzione l'oggetto, con la conseguenza, che qui s'intende delucidare, d'individuare non solo l'inquadramento genericamente stilistico ma, elemento di particolare interesse, la scuola regionale che sembra avere generato tale elaborato.

La placca ha la superficie figurata convessa ed è senza dubbio proveniente da una zanna di elefante, sezionata longitudinalmente e trasversalmente (fig. 1). Per la conformazione del tutto regolare del suo perimetro, delineato da una semplice modanatura, sembra possibile escludere che l'opera sia un frammento smembrato da una qualche eventuale scatoletta cilindrica od oggetto simile: non palesandosi tracce quindi di rotture lungo i bordi, parrebbe che la placca sia stata volutamente elaborata in tale modo. Va annotato, d'altro canto, che non esistono fori per una applicazione ad un eventuale supporto ma, lungo tutto il bordo inferiore, si può notare una superficie concava affatto dissimile dagli

altri tre spigoli della piastra: sembrerebbe abbastanza probabile che tale bordo inferiore facesse parte di un non meglio identificato sistema di attacco ad incastro.

Se l'opera non risulta quindi come frammento spezzatosi da un oggetto più grande di avorio, sembra d'altro canto abbastanza ovvio considerarla come uno degli elementi decorativi di un elaborato complesso (forse anche di oreficeria, come avveniva frequentemente nell'epoca e con gli avori di questa stilistica), sul tipo, a titolo di esempi episodici, dell'altare portatile nel tesoro della cattedrale di Namur, o del piatto di legatura ad elementi compositi dell'evangelario di Mönchengladbach, conservato a Darmstadt nell'Hessisches Landesmuseum, o magari dell'altro nell'Aartsbisschoppelijk Museum di Utrecht.

Va comunque posto in particolare evidenza un elemento che, per taluni versi, risulta determinante non solo per l'apprezzamento del giusto valore del pezzo considerato, ma anche al fine di poterlo correttamente accostare ad alcune opere assai prossime per lo stile e per l'epoca dell'elaborazione. Mi sto riferendo qui alle dimensioni decisamente piuttosto ridotte della placca: 4,2 centimetri di altezza per 6 di lunghezza. Questa particolarità concorre, da un lato, a inquadrare la placca, con tutta probabilità, come uno degli elementi non principali dell'ipotetico oggetto su cui era applicata; d'altro canto, nel raffronto con altri avori, si dovrà tenere ben presente la sensibile disparità delle dimensioni, al fine di non incorrere in una errata valutazione, circa l'oggetto trattato, giudicandolo di più rozza fattura.

Entro la semplice incorniciatura già citata sono racchiusi quattro personaggi, in diverse pose e atteggiamenti, e un edificio di volutamente sottolineata funzione culturale cristiana. Tutte e quattro le figure virili hanno il volto ornato da folti baffi spioventi e da una barbetta di forma appuntita. Mentre i tre personaggi «di contorno» hanno corti capelli spartiti in ciocche da profonde incisioni, quello che senza dubbio rappresenta il Cristo ha una lunga chioma, divisa al sommo del capo da una scriminatura, ricadente fin sopra le spalle.

Il primo uomo sulla destra, per chi guarda la piastra, è seminascosto dal suo vicino: si vede solamente il capo aureolato, il braccio sinistro reggente un libro con la copertina ornata da una croce incisa e una porzione inferiore della veste da cui spunta un piede. A quest'ultimo proposito va annotato che tutti i personaggi sembrano calzare delle scarpe di non chiara forma, al contrario della più consueta rappresentazione dei piedi ignudi; tuttavia, in merito al fatto che le estremità inferiori siano cal-



FIG. 1 - Milano; Civiche Raccolte d'Arte Applicata. Piastra con la « Traditio Legis ».

zate o meno, è lecito porre qualche riserva, data la inevitabile semplificazione imposta all'artefice dalle dimensioni ridottissime dei piedi: si noti che non sono più alti di due millimetri. Comunque, più che le consuete babbucce aderenti, sembrano quasi raffigurati dei comuni zoccoli. In tutti i casi, nell'uomo rappresentato a destra può essere con discreta certezza individuato uno degli Evangelisti per l'attributo caratteristico del libro con la copertina crociata che regge in mano.

Il secondo personaggio, di cui è visibile l'intera figura, è rappresentato con il capo aureolato e in posizione perfettamente frontale, mentre il resto del corpo è disposto pressoché di profilo e rivolto verso il Cristo. L'atteggiamento è di genuflessione, sottolineato dall'ingobbimento della schiena, dal piede sinistro semisollevato, o meglio appoggiato solo sulla punta e dalle gambe semiflesse con quella di sinistra più accentuatamente. L'uomo poi si appoggia, in atto di supplica, con entrambe le mani alla spalla sinistra del Salvatore: è significativo il dettaglio della manica parzialmente arrovesciata per sottolineare l'enfasi del gesto. Come si vedrà poco innanzi, vi si è voluto rappresentare San Pietro: oltre alle tradizionali motivazioni iconologiche, non è da sottovalutare l'atteggiamento di umiltà dell'apostolo, ancora conscio del peccato di viltà compiuto rinnegando il Maestro.

Il Cristo siede in posa del tutto frontale su un trono e poggia i piedi su un suppedaneo traforato: è particolare il fatto che anche gli altri personaggi siano tutti ritti su singoli e differenziati suppedanei, di tipo tuttavia più semplificato. Del tronetto è visibile una piccola parte laterale del tratto inferiore ed i due pomoli terminali dei braccioli. A differenza delle altre aureole raffigurate sulla placca, questa del Cristo è come di consueto intersecata dalla croce ed il nimbo è inoltre arricchito da una corona circolare entro cui corre una fila di sferule o perline del diametro di circa mezzo millimetro. Il Salvatore tiene le braccia quasi incrociate e regge nella mano sinistra il rotulo molto stilizzato che porge all'apostolo Paolo alla sua destra, mentre le chiavi (pressoché illegibili) sono conferite a Pietro con l'altra mano.

San Paolo è ritto in piedi, con il volto in posizione frontale ed il corpo leggermente ruotato verso il Cristo. Leva la mano destra in atto di accogliere il rotulo. Coerentemente con il suo personaggio, non palesa quella umiltà e contrizione così ben manifeste in Pietro, ma pare quasi chiuso in un distaccato riserbo.

A completamento della scena, accanto a Paolo, è il fronte di un edificio ecclesiale, come è chiaramente indicato dalla croce di tipo « greco »

posta al sommo della cupola. L'architettura, per quanto è dato capirne dalla sommarietà del costruito, è di tipo acutamente verticalistico, con un alto e stretto portale d'ingresso sovrastato da due strette finestre abbinare, o forse meglio da una bifora. Si vedrà come l'iconografia di questa chiesa ben si accordi, pur nei suoi tratti semplificati, con la stilistica a cui si riferisce l'intaglio della piastra eburnea.

Ancora delle annotazioni su alcune caratteristiche generali dei rilievi. Tutti i personaggi sono raffigurati con una peculiare pesantezza, sia nei volti che nei corpi: i nasi sono larghi, schiacciati ed hanno enormi narici sporgenti lateralmente; i baffi sono di dimensioni imponenti; gli occhi molto grandi, quasi da maschera, hanno una caratteristica forma allungata « orientalizzante » e paiono ciechi. Gli altri tratti somatici dei volti non si discostano da questa atmosfera di pesante e severa gravità: gli zigomi fortemente sporgenti sottolineano l'ascetica magrezza delle guance; una ondulata e profonda ruga trasversale sulla fronte accentua il senso di serietà quasi cupa dei volti. I corpi sono sì tozzi e pur tuttavia plastici sotto le tuniche mosse da larghi e inquieti panneggi. Anche le mani sottolineano un dinamismo ed una tensione tutt'altro che marginali: si noti la singolare disposizione delle braccia del Cristo; l'innaturale gesto di accettazione di Paolo; il dramma di Pietro, ancora lacerato dal rimorso e dal senso di colpa non placati, così intensamente espressi.

L'apparente stasi che sembra, ad una prima analisi superficiale, bloccare i corpi, gli arti e i volti dei quattro personaggi, si palesa invece come intensità espressiva tutt'altro che trascurabile e ben coerente con il mondo artistico che generò questo rilievo. Non, comunque, una drammatizzazione formale, ma, al contrario, una profonda interiorizzazione dei concetti escatologici, poco disposta ad aderire a certi dettagli delle formule più canoniche dell'iconografia, a favore di una personalissima e genuina caratterizzazione.

A scanso di eventuali equivoci, è opportuno premettere che non ci si trova davanti ad una manifestazione in qualche modo etichettabile o correlabile direttamente con qualcosa di « popolare ». Prova ne è, fra l'altro, il criterio compositivo, affatto dotto, con cui è stata concepita la placca. Questa, idealmente, è suddivisa in cinque settori ben precisi: si notino, non raffigurati a caso, i cinque basamenti distaccati gli uni dagli altri da netti e profondi intagli. Al centro della composizione è, ovviamente, il Pantocratore nella nota formula della « traditio legis »: tuttavia, poco consuetamente, non distende all'infuori le braccia, proten-

dendole al contrario verso i due apostoli³. Ai lati di Pietro e Paolo non sono poi due identiche figure o strutture in simmetria, come sarebbe stato quasi certamente caro agli intagliatori di stile o di influenza bizantineggiante, bensì un Evangelista ed una chiesa. Il senso complessivo della placca potrebbe quindi leggersi come una sintesi dell'ordinamento cristiano: al centro il Cristo; a fianco i due massimi rappresentanti apostolici che ricevono i simboli della legge; ai lati esterni la dottrina della religione nella persona dell'Evangelista e del testo sacro da lui scritto ed il tempio che, in senso più lato, è l'applicazione e la realtà tangibile del messaggio cristiano. È chiaro quindi che ci si trova davanti ad una interpretazione dotta, anche se forzatamente sintetica del concetto religioso cristiano.

Risulta già abbastanza palese, a questo punto, di non essere alla presenza di un'opera neanche lontanamente correlabile con la coeva produttività orientale cristiana: qui tutto parla un linguaggio diverso, sia nella forma che nella sostanza del rilievo. Si può a tale proposito notare fra l'altro un accentuato « horror vacui »; lo spazio è integralmente occupato, senza lasciare trapelare neanche un frammento dello sfondo, concetto diametralmente opposto all'arte di Bisanzio od a quella dei terriori a lei più o meno legati artisticamente: là le figure campiscono su superfici piane e libere, sottintendenti un infinito vuoto in cui al più compaiono le scritte alludenti ai nomi dei personaggi od alle scene rappresentate. Similmente dicasi delle costruzioni: nel nostro caso un tempio carico di corposità nei suoi effetti intensamente chiaroscurali, mentre nella stilistica bizantineggiante esse variano da uno pseudo classicismo ancora prospettico ad una più tardiva lievità aerea quasi adimensionale. Il massimo del divario esiste poi nella tarchiata solidità delle figure, nella potente drammaticità dei volti cupi ed aggrondati, nella interiorizzata dinamicità delle membra e dei corpi che fanno realmente fremere le figure di una passionalità sia pure solo formalmente contenuta: concetti tutti che stridono acutamente se applicati a rilievo o raffigurazione cristiana del Medioevo orientale.

L'avere inquadrata la piastra nell'ambito della cristianità medioevale occidentale, o meglio centro europea, non è che la prima delle considerazioni sullo stile di questo oggetto eburneo. L'altra particolarità è offerta dal confronto con un gruppo di avori di stilistica ottoniana che, in modo più o meno omogeneo, trovano precisi riscontri se raffrontati con la placchetta del Castello Sforzesco. Mi sto riferendo a quel gruppo di rilie-

vi eburnei che una certa tradizione di studi ha già da tempo attribuito al « Maestro di Echternach ».

Prima di procedere con eventuali raffronti rispetto al nostro avorio, giova premettere una semplice considerazione circa l'omogeneità più o meno effettiva di quel cosiddetto gruppo. A tale complesso sono state attribuite abbastanza concordemente quattro opere: la legatura con l'apostolo Paolo (Parigi; Musée de Cluny; cm. 10,3×21; fig. 2); il dittico con l'incredulità di Tommaso e con Mosé che riceve le tavole della legge (Berlino; Staatliche Museen; ognuno cm. 10×24; fig. 3); la legatura con il Cristo in maestà (Berlino; Staatliche Museen; cm. 12,4×21; fig. 4); la placca con la crocifissione sulla legatura del « Codex Aureus » (Norimberga; Germanisches Nationalmuseum; cm. 12,7×20,5; fig. 5). Vengono inoltre aggiunti, da parte di diversi studiosi, altri quattro elaborati: il Cristo di avorio, su croce d'oro con pietre e smalti (Maastricht; tesoro della cattedrale; alt. cm. 16,5; fig. 6); il coperchio di cofanetto con il Cristo in maestà (Berlino; Staatliche Museen; cm. 9,6×28; fig. 7); la placca con la crocifissione sulla legatura di rame dorato (Manchester, John Rylands Library; cm. 17,5×10,3; fig. 8); il piccolo rilievo ellittico con San Bartolomeo (Firenze; Museo del Bargello; cm. 4,2×3,1; fig. 9). Vi è ancora qualche altro oggetto che viene saltuariamente citato come inerente a tale cerchia creativa, ma sembra abbastanza lecito trascurarlo per la praticamente totale assenza di convincenti legami.

Se il primo gruppo manifesta una certa quale sorta di omogeneità creativa, in merito al secondo quartetto non si può non notare una notevole discontinuità, sia se confrontato con il « corposo realismo » delle predette placche, sia accostando i singoli pezzi gli uni agli altri. D'altronde un vero accordo è pure assente fra gli studiosi.

Il Cristo di Maastricht (fig. 6) è accostato alle opere del « Maestro di Echternach » ad esempio da Beckwith⁴, ma localizzato probabilmente con maggiore pertinenza a Maastricht da Swarzenski⁵; recentemente si è tentato di riproporre l'ambito di Treviri⁶. Vi sono innegabilmente alcuni legami formali, come una certa quale ipertrofia delle mani ed una massività del volto, dal naso piuttosto pronunciato in larghezza: sono tuttavia elementi obiettivamente del tutto insufficienti, anche perché ravvisabili in buona parte della plastica europea ottoniana e non.

In merito al coperchio di cofanetto col Cristo fra quattro angeli (fig. 7), non viene attribuito alla scuola di Echternach da Goldschmidt⁷; Volbach⁸ lo definisce di scuola di Echternach, tuttavia con dubbi espressi da un punto interrogativo, tesi negata da Taralon⁹ che afferma come tale



FIG. 2 - Parigi; Musée de Cluny. Legatura con l'Apostolo Paolo.



FIG. 3 - Berlino; Staatliche Museen. Dittico con l'incredulità di Tommaso e Mosè che riceve le tavole della Legge.



FIG. 4 - Berlino; Staatliche Museen. Legatura con il Cristo in Maestà.



FIG. 5 - Norimberga; Germanisches Nationalmuseum. Placca con la Crocifissione sulla legatura del «Codex Aureus».

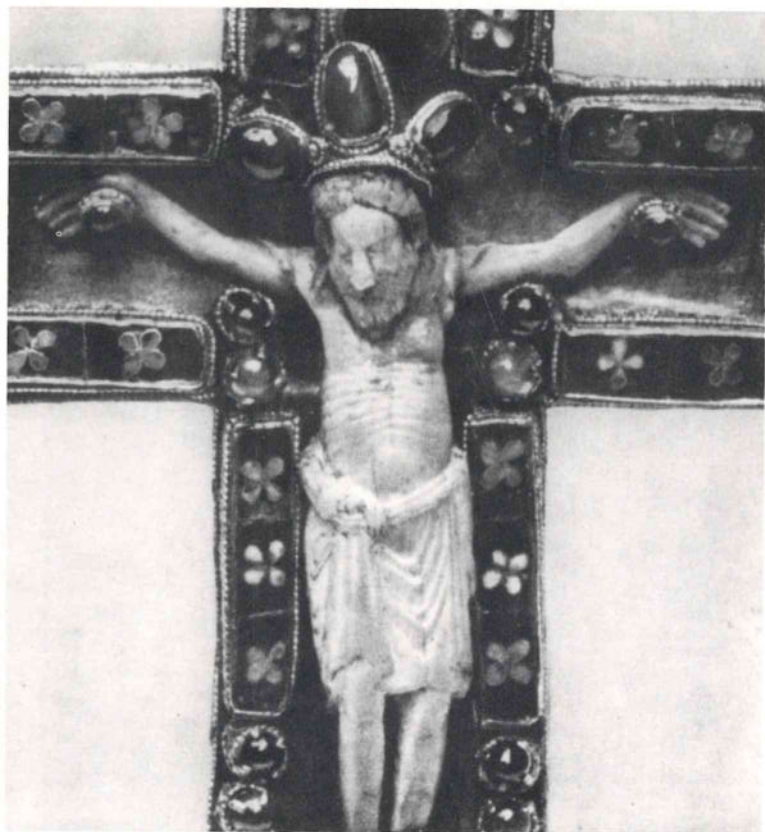


FIG. 6 - Maastricht; Tesoro della Cattedrale. Il Crocefisso di avorio su croce d'oro con pietre e smalti.



FIG. 7 - Berlino; Staatliche Museen. Coperchio di cofanetto con il Cristo in Maestà.

pienezza evoca soprattutto l'arte misurata dei paesi mosani, ma con un accento che è proprio del laboratorio dove fu scolpito, e che viene situato ad Arras.

La placca con la crocifissione (fig. 8) viene definita da Goldschmidt¹⁰ come lavoro di Echternach (anche lui tuttavia pone un punto di interrogazione): comunque, come si vedrà più avanti ancora, anche se esistono discrete divergenze, qualche eventuale contatto formale potrebbe essere preso in considerazione. Un discorso abbastanza analogo vale anche per la placchetta col San Bartolomeo (fig. 9); è da ritenersi, comunque per entrambi questi ultimi pezzi, che esista più una generica atmosfera «ottoniana», che non una reale pertinenza con l'ambito artistico considerato; Goldschmidt¹¹ accosta quest'ultima placchetta all'operato del Maestro di Echternach e, elemento di un certo interesse, propone che possa aver fatto parte di un altare portatile.

Le sunnominate divergenze concorrono a restringere il numero delle opere, raggruppabili in un unico ambito locale, alle prime quattro citate, pur se taluni dettagli delle altre non saranno del tutto da ignorarsi in un contesto di considerazioni generali. D'altro canto, anche la tesi, da più parti sostenuta, della presenza di un unico personaggio, che possa avere creato tali opere, mi pare destinata a considerarsi con molti dubbi. Ancora molto recentemente è stato affermato: *A Treviri, una personalità eccezionale, il Maestro di Echternach, ha scolpito verso la fine del X secolo una serie di cinque placche*¹²: la quinta, aggiunta dubitativamente, sarebbe il Cristo di Maastricht, che è invece da escludersi abbastanza perentoreamente dal gruppetto di tali avori¹³. Esiste peraltro una certa concordanza fra gli studiosi nell'attribuire l'epoca dell'elaborazione delle placche alla fine del X secolo, salvo qualche leggero ritardo sporadicamente proposto¹⁴.

Che la personalità e anche la singolarità di tali rilievi sia un fatto indiscutibile non vi sono dubbi. Resta piuttosto aperto il dilemma se si tratti di un unico e isolato personaggio creatore o non, forse più plausibilmente, di una scuola e quindi di un gruppo di opere legate da una innegabile concordanza espressiva. Pur nella sua sinteticità, non è da trascurare la considerazione esegetica espressa a tale proposito: *Ainsi, à la phase classique de l'art ottonien fait suite la phase baroque* si citano esplicitamente le quattro opere: il San Paolo, il dittico e la legatura di Berlino e quella di Norimberga). *La force presque idomptée du sculpteur d'Echternach du 1020-1040 trouve son origine dans l'oeuvre du Maître de Metz de 960-80. A côté des miniaturistes d'Echternach, qui*



FIG. 8 - Manchester; John Rylands Library. Placca con la Crocifissione.

créèrent pour les maisons régnautes des Saxons et des Saliens beaucoup de manuscrits de luxe, il y avait sans doute aussi quelques sculpteurs d'ivoire tirant leur renommée de commandes impériales¹⁵. Queste tesi sono in parte discutibili, come si vedrà più innanzi, ma indubbiamente interessanti.

Tuttavia, come si è detto, se pare del tutto accettabile una omogeneità stilistica e cronologica delle quattro opere citate, non si possono ancora una volta non sottolineare delle significative differenze di ordine anche tecnico fra i singoli pezzi, sì da fare dubitare seriamente circa la possibilità che siano stati eseguiti da un unico artista. In particolare, a mio avviso, esiste un più diretto legame, da una parte, fra la placca col San Paolo (fig. 2) e la legatura col Cristo in maestà (fig. 4) e, dall'altro canto, fra il dittico berlinese (fig. 3) e la crocifissione di Norimberga¹⁶.

È pur vero che tutti e quattro hanno in comune una considerevole serie di elementi non solo a carattere formale o iconografico: una ipertrofia podalica; la tipica contorsione delle teste; la cupa drammaticità dei volti; una intima ma reale tensione interiore, così da far dire della scena dell'incredulità di Tommaso (fig. 3) che *l'artefice nordico insiste con intensità spasmodica a descrivere per mezzo di un irrequieto convergere ed intrecciarsi di linee l'animo tormentato dal dubbio di San Tommaso che coi suoi gesti violentemente realistici quasi aggredisce il Redentore, offeso ed accorato per l'incredulità del discepolo*. « Realismo espressionistico » si potrebbe definire un siffatto atteggiamento stilistico, che rievoca le veemenze di un Grünevald¹⁷.

Tuttavia, tale tipo di drammatizzazione, che ha fatto definire come si è già visto quel momento creativo anche come « fase barocca », non ha lo stesso tipo di riscontro, in particolare nella piastra col San Paolo ed in quella col Cristo in gloria, e ciò al di là del particolare momento narrativo che si è voluto rappresentare. In queste ultime non si è ceduto a dei facili effetti figurativi o anche solo meramente decorativi, a tutto vantaggio di una maggiore intensità spirituale e di una interiorizzazione dei personaggi. Nel primo caso (a cui fa discreto riscontro la placca con la crocifissione) si può anche notare un maggiore arzigogolare con i dettagli decorativi, anche marginali. Si noti il ricco e diversificato intaglio delle cornici nel dittico (ripreso nella crocifissione) quasi del tutto assente nel rilievo col San Paolo, ove il perimetro ha una semplice modanatura « fasciata » e reso comunque con assai maggiore sobrietà nella figura del Cristo in gloria. Lo stesso può dirsi per i ricami delle vesti, quasi del tutto assenti in questi due ultimi casi, mentre ridondano di sontuosi



FIG. 9 - Firenze; Museo del Bargello. Rilievo ellittico con San Bartolomeo.

effetti sia sulla veste di Tommaso, che su quella del Cristo vulnerato, così come sul manto di Mosè, sul bordo della veste di Longino, e pure su quello del perizoma del Cristo in croce.

Sempre in tema di diversità fra le due coppie di opere, si può ancora sottolineare la differenza nel modo di trattare i capelli: nei personaggi del dittico e della crocifissione questi sono fittamente suddivisi con linee regolari e quasi parallele, mentre negli altri due casi sono quasi solo accennati. Ancora, la coppia di colonne che affiancano Mosè hanno basi e capitelli quasi uguali a quelli che reggono l'arco incorniciante la testa di Paolo; tuttavia, pure in tale caso, queste ultime sono di tipo solamente poligonale, contro le prime dall'andamento a torciglione e quasi traforate.

Queste ed altre disparità effettive non vanno lette comunque, a mio parere, come elementi staccati e presi uno per uno a sé, bensì come concorrenti nel conferire ai singoli elaborati eburnei una sottile ma reale differenza, non quindi tanto d'ordine solo tecnico, quanto interpretativo, pur in un indubbiamente unico ambiente creativo. Questo divario, come dicevo più addietro, farebbe propendere quindi più convincentemente non tanto a favore di un singolo maestro, quanto piuttosto per un felice momento artistico nell'ambito di un laboratorio ottoniano. Il probabile equivoco, nel propendere di ritenere che sia stato tutto frutto di un solo improbabile « Maestro di Echternach », è forse anche dovuto all'individuazione di questa eccezionale creatività espressiva.

Giustamente è stato affermato che: *L'ampiezza del panneggio conferisce una possente monumentalità ai personaggi, che sono gente del popolo dal volto rude, di un'umanità quotidiana e sconvolgente, lontanissimi da quella spiritualità di figure idealizzate verso cui tende tutta una parte dell'arte dell'Impero. Molto diverso da altre produzioni di Treviri... questo stile non ha precedenti che possano spiegarlo. E neppure ha un seguito immediato*¹⁸. A queste affermazioni pienamente si attaglia, sia nello spirito che nella forma esteriore, la placca eburnea del Castello Sforzesco, pur non mai dimenticando le dimensioni ridottissime dei personaggi (non più alti in media di un paio di centimetri ed alle cui figure pure ben si addice l'attribuzione di « possente monumentalità »), che sono, nel senso nobile a cui si riferisce la sopracitata definizione, effettivamente ripresi o vicini alla « gente del popolo dal volto rude » e indubbiamente soffiati di « un'umanità quotidiana sconvolgente ». Anche per la piastra considerata vale quindi il già rilevato divario nei riguardi non solo della coeva produttività orientale più o meno bizantineggiante, ma



FIG. 10 - Brema; Staatsbibliothek. Miniatura raffigurante lo « Scriptorium » di Echternach.

pure rispetto alla globale creatività ottoniana. I legami diretti e reali che correlano la placca milanese con le quattro del «laboratorio di Echternach» sono poi talmente calzanti che vale la pena di accennarvi solo per sommi capi.

Innanzitutto la struttura delle teste e dei volti risulta uno degli elementi più convincenti. Se si accosta ad esempio ciascuno dei volti nel terzetto della «traditio legis» (fig. 1) a quello dell'apostolo Paolo nel Museo di Cluny (fig. 2), risulta evidente (sempre non trascurando le ben diverse dimensioni: nel nostro caso i volti sono lunghi cm. 0,7-0,8, e nel San Paolo poco meno di tre centimetri) la profonda affinità non solo stilistica, ma pure della produttività locale: gli occhi drammaticamente e cupamente fissi innanzi a sé; l'espressione aggrondata sottolineata dalla ruga ondulata che percorre trasversalmente la fronte; il naso piuttosto lungo, dalla radice ormai stretta e dalle enormi narici dilatate, mentre la punta è piuttosto schiacciata. Tali dettagli fisionomici si ritrovano ugualmente nella placca col Cristo in gloria (fig. 4): in particolare gli evangelisti che fanno corona al Pantocratore presentano con particolare evidenza lo stesso tipo di naso largo e schiacciato, gli zigomi accentuatamente sporgenti, la cupa accigliatura dei volti.

Per contro, la placca con la crocifissione (fig. 5) e il dittico di Berlino (fig. 3) palesano nei volti, pur nella comune espressività formale, un minore intimo legame rispetto alla piastra milanese. Come ho già affermato, nel sottolineare le differenze fra le due coppie di elaborati, è constatabile che ci siano pure le stesse caratteristiche, di massima: nasi larghi e schiacciati, barbe folte e baffi gonfi spioventi, grandi occhi fissamente accigliati. Tuttavia è innegabile come una minore essenzialità di questi ultimi avori e una certa quale ricercatezza quasi vagamente edonistica accentuino il distacco non solo quindi dalle altre due piastre, ma anche, e conseguentemente, da quella di Milano.

Alle profonde affinità dei volti fanno degno complemento la forma e la disposizione degli arti e dei corpi, avvolti nel fitto pannello delle tuniche. Si è già posto l'accento sulla ipertrofia delle mani; si possono inoltre notare struttura e dislocazione relative alla mano sinistra dell'Evangelista reggente il libro (fig. 1), rispetto a quelle estremamente simili dei quattro personaggi apocalittici sulla placca berlinese (fig. 4); in particolare ci si può riferire alla mano sinistra di Luca e Giovanni. Pure per quanto riguarda la struttura volumetrica dei corpi, il rapporto probabilmente ancora più calzante è quello intercorrente fra la piastra milanese con la «traditio legis» (fig. 1) ed i quattro Evangelisti attornianti

il Cristo in maestà (fig. 4): risulta fin troppo evidente il nesso intercorrente, ad esempio, fra la struttura curva e come compressa di Pietro, nel primo avorio, e quella di Marco nel secondo.

Peraltro, e giova forse ancora un'ultima volta rilevarlo, non si tratta tanto di smembrare nelle singole componenti i diversi pezzi per cercare degli episodici elementi comparabili, dato che, al di là appunto dei singoli dettagli, esistono reali agganci concettuali. Ad esempio, è pur vero che, su un piano puramente iconografico, il braccio proteso di Pietro (fig. 1) trovi qualche rapporto con quello di Bartolomeo (fig. 9); tuttavia lo spirito che si sprigiona realmente dai due personaggi è, in effetti, totalmente diverso, se non proprio estraneo l'uno dall'altro. Così pure una certa corposità massiccia delle mani, nei personaggi della crocifissione (fig. 8), nulla ha di realmente affine con la monumentale drammaticità degli arti nel Cristo e negli apostoli sulla placca milanese.

Come appendice a queste note sull'inedito quinto avorio, ben attendibilmente attribuibile al «laboratorio di Echternach», nell'ambito del probabile declinante X secolo, giova forse aggiungere una semplice nota di commento, in merito alla struttura ecclesiale, raffigurata ad una delle estremità sulla piastra nel Museo milanese, in simmetria con l'Evangelista. Se la semplicità del costruito non permette evidentemente di trarre non solo delle precise considerazioni ma, al più, delle ipotesi, resta il fatto comunque che queste ultime perlomeno non sembrano contrastare né con la tesi cronologica né, tanto meno, con quella stilistica. Se infatti ci si rifà ad alcune delle più tipiche strutture architettoniche preromane od ottoniane in Europa, in particolare, ma non solo centro occidentale, si possono trovare valide e calzanti conferme. Infatti, sia l'accentuato verticalismo, sia il lungo portale sormontato da bifora e cupola trovano ampie conferme in costruzioni fornite in genere di un portico-torre (espressione piuttosto tipica per l'epoca): spunti di vario genere, anche a carattere parziale, si potrebbero citare nel portico-torre che prelude alla chiesa abbaziale di Saint-Benoît-sur-Loire; nella facciata occidentale della cattedrale di Treviri; nel «Westwerk» della cattedrale di Essen o nella torre occidentale della Santa Maria di Reichnau-Mittelzell. Ma forse una delle più calzanti riprove, a conclusione dell'assunto proposto, può essere ravvisata in una delle quattro strutture angolari, riportate sulla miniatura eseguita ad Echternach e raffigurante appunto lo «scriptorium» di Echternach (Brema; Staatsbibliothek; ms. b. 21, fol. 124 v°; fig. 10): le analogie sia formali che concettuali con l'architettura nell'avorio milanese paiono del tutto convincenti.

NOTE

- ¹ In particolare è doveroso citare il nome del donatore, Lamberto Vitali, uno dei personaggi più significativi della cultura a Milano, nell'accezione estensiva dell'espressione, esponente prestigioso, fra l'altro, sia del collezionismo privato, sia d'importanti manifestazioni artistiche; coordinatore di studi e cataloghi, è lui stesso un conosciuto ed apprezzato studioso. Il suo dono reca il numero di inventario AVORI 164.
- ² Cfr. O. ZASTROW, *Museo d'Arti Applicate. Catalogo degli oggetti occidentali di avorio ed osso*. Milano, in corso di stampa alla fine del 1977.
- ³ A titolo esemplificativo, si può citare l'analoga raffigurazione sull'affresco sovrastante la lunetta del portale d'ingresso a San Pietro al Monte sopra Civate. Anche in quel caso Pietro è alla sua sinistra e Paolo alla destra: al primo porge le chiavi, al secondo il rotulo.
- ⁴ Cfr. J. BECKWITH, *Problèmes posés par certaines sculptures sur ivoire du Haut Moyen Âge*. In « Les Monuments historiques de la France ». XII, 1966, pp. 12-17.
- ⁵ Cfr. H. SWARZENSKI, *Monuments of Romanesque Art: the Art of Church Treasures in North-Western Europe*. Londra, 1954 (II edizione 1967), tav. 23.
- ⁶ Cfr. *Rhin-Meuse. Art et Civilisation, 800-1400*. Colonia-Bruxelles, 1972, p. 179, n. C3: la scheda tuttavia esprime incertezza fra l'ambito di Liegi (metà dell'XI secolo) e l'« entourage » del Maestro di Echternach (fine del X, inizio dell'XI secolo).
- ⁷ Cfr. A. GOLDSCHMIDT, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und Sächsischen Kaiser*. Berlino, 1914-1926, vol. II, n. 34.
- ⁸ Cfr. W.F. VOLBACH, *Die Bildwerke des deutschen Museums. Staatliche Museen zu Berlin. Die Elfenbeinbildwerke*. Berlino-Lipsia, 1923, p. 23, n. J 2110.
- ⁹ Cfr. J. TARALON, in « Il Secolo dell'Anno Mille ». Milano, 1974, p. 322.
- ¹⁰ Cfr. A. GOLDSCHMIDT, cit., n. 29.
- ¹¹ Cfr. A. GOLDSCHMIDT, cit., n. 28.
- ¹² Cfr. J. TARALON, cit., p. 304.
- ¹³ Oltre ai riferimenti bibliografici citati alle note nn. 4, 5, 6, si possono rammentare (quasi tutti con attribuzioni neganti l'ambito di Treviri) i cataloghi delle mostre di Liegi (*Art Mosan et Arts Anciens du Pays de Liège*. Liegi, 1951, p. 43) e di Essen (*Werdendes Abendland an Rhein und Ruhr*. Essen, 1956, n. 433); inoltre A. GOLDSCHMIDT, cit., n. 172; TH.K. KEMPF, *Benna Trevirensis Canonicus de Sancti Paulini Patrocinio: Mainz und der Mittelrhein*. 184, n. 26; J.J.M. TIMMERS, *De Kunst van het Maasland*. Assen, 1971, n. 315.
- ¹⁴ Cfr. *Rhin-Meuse*, cit., p. 182, nn. C7, C8: la tendenza, proposta dal compilatore di questo gruppo di schede, Anton von Euw, è di localizzare le opere fra il 1020 e il 1040, per correlazioni, a mio avviso abbastanza opinabili, con talune miniature di Echternach (libro di Pericopie di Bruxelles: cat. n. C 12).
- ¹⁵ Cfr. *Rhin-Meuse*, cit., p. 180.
- ¹⁶ Per questi pezzi, oltre alle già citate note bibliografiche, si può rammentare l'ampia sintesi di studi più antichi citata nell'opera di Goldschmidt; inoltre: C. NORDENFALK, *Neue Dokumente zur Datierung des Echternacher Evangeliers in Gotha*. In « Zeit. für Kunstgeschichte ». 1, 1932; H. SCHNITZLER, *Rheinische Schatzkammer*. Düsseldorf, 1957; P. METZ, *Bildwerke des christlichen Epochen*. Monaco, 1966; K. OTTINGER, *Der Elfenbeinschnitzer des Echternacher Codex*, in « Jahrbuch d. Berliner Museen ». NF 2, 1960; V.H. ELBERN, *Zum Verständnis und zur Datierung der Aachener Situla*, in « Der erste Jahrtausend ». II; F. STEENBOCK, *Der kirchliche Prachteinband im frühen Mit-*

alter von den Anfängen bis zum Beginn der Gotik. Berlino, 1965; *Ars Sacra. Kunst des frühen Mittelalters*. (Mostra alla Bayerische Staatsbibliothek di Monaco). Monaco, 1950.

- ¹⁷ Cfr. G. DE FRANCOVICH, *Arte carolingia ed ottoniana in Lombardia*, in « Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte ». VI, 1942-44, p. 152.
- ¹⁸ Cfr. J. TARALON, cit., p. 304.

PER
1

COMUNE DI MILANO



Raccolta delle Stampe A. Bertarelli
Raccolte di Arte Applicata
Museo degli Strumenti Musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. V - Anno IV

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO

MILANO 1977

Attività, doni, acquisti, restauri, mostre, conferenze

Raccolta delle stampe A. Bertarelli

Nonostante i disagi dovuti al prolungarsi dei lavori edili per il ripristino della sede, che funziona da parecchi anni in due locali fra loro distanti (pur entro il perimetro del Castello Sforzesco), il lavoro di schedatura procede alacremente.

Gli studiosi possono trovare sempre nuovo materiale per le loro ricerche in qualsiasi settore.

Ritengo che l'attività più importante ed utile che debba svolgere una biblioteca o una raccolta di Stampe è precisamente quella di tenersi più aggiornata possibile con la schedatura delle stampe e dei volumi che man mano affluiscono o che giacciono non ancora schedati.

Pochissimi sono gli impiegati di cui dispone l'Istituto e oltre alla schedatura debbono svolgere mansioni varie.

La Signora *Barbara Cervetto*, assiste gli studiosi e li guida nelle ricerche data l'ottima conoscenza che ha acquisito in questi anni dei materiali e dei vari cataloghi. Gli studiosi sono in continuo aumento, ad essi si aggiungono ricercatori per gli scopi più vari. Le è affidata anche la schedatura delle riviste dei volumi in consultazione e delle stampe moderne.

La Signora *Pinuccia Cislighi* si occupa della revisione delle schede dei ritratti. Compila ex novo le schede della Collezione Seletti, pure di ritratti, le cui schede molto sommarie sono state fin'ora tenute separate. Inoltre tiene in ordine i settori della pubblicità.

Il Signor *Giovanni Fossa*, oltre al suo lavoro di carattere amministrativo, da sette anni scheda stampe di ritratti in genere e ritratti del settore artisti di Teatro, di nuova accessione, fa la revisione delle schede incomplete oltre alla compilazione delle schede della Raccolta Seletti che verranno fuse con quelle del catalogo generale.

Il Dott. *Angelo Mignogna* è addetto alla schedatura delle stampe di avvenimenti storici, dei volumi con stampe originali, volumi in consultazione, carte da gioco. Lavoro che esige spesso lunghe ricerche.

La Signora *Erminia Boiocchi* oltre al normale lavoro di corrispondenza, provvede alla revisione delle vecchie schede del settore delle stampe artistiche.

A seguito di un Concorso vi sono stati cambiamenti fra i Commessi che da parecchi anni prestavano servizio presso la Raccolta Bertarelli. Cinque di essi sono stati destinati ad altri uffici o biblioteche.

Essi sono: *Fernando Borroni*, *Rocco Bosco*, *Giuseppe Giuliani*, *Luigi Montuoro* e *Angelo Rossi*. Sono sempre stati gentili con gli studiosi, agevolando in ogni modo le loro ricerche. Siamo loro grati per aver prestato lodevole ed onesto servizio presso l'Istituto.

Dei « vecchi » Commessi sono rimasti solamente *Enzo Roncaglio* e *Enrica Vezzoli*, ora Operatori di Biblioteca, a cui si sono aggiunti altri cinque nuovi Operatori i quali dimostrano buona volontà e serietà nel lavoro.

MOSTRE

Stampe Popolari Lombarde dell'800. Mostra e Catalogo a cura di Giorgio Lise. Rotonda di Via Besana dal 12-7-77 al 2-10-77, per iniziativa della Direzione della Raccolta Stampe Bertarelli.

Inoltre sono state prestate stampe per le seguenti mostre:

Milanesi a Teatro dal 1920 al 1940 presso il Museo Teatrale alla Scala, dal 4-12-76 all'8-1-77.

Enrico Baj presso la Sala della Balla del Castello Sforzesco, dal 15-12-76 al 30-1-77.

Giuditta Pasta - Saronno, Palazzo Canonico Zerbi, dal 15 al 29-5-77.

Pietro Testa - Sala delle Asse al Castello Sforzesco, dal 22-3-77 all'8-5-77.

La Bicicletta - Rotterdam (Olanda) dal 6-4-77 al 12-6-77. Successivamente trasferita a Knokke (Belgio), dal 25-6-77 al sett. 1977.

Il Volto Storico di Brescia - Brescia, Palazzo Comunale della Loggia, dal 28-5-77 al 30-9-77.

I Pizzi - presso il Museo Poldi Pezzoli di Milano, dall'1-2-77 al 5-5-77, successivamente in agosto e settembre a Palazzo Grassi di Venezia.

Omaggio a Tiziano - Palazzo Reale di Milano, dall'aprile all'agosto 1977.

Mostra dedicata ai Cartellonisti Triestini - Trieste, Stazione Marittima, dall'1-8-77 all'8-9-77.

Mostra dedicata al « Rigoletto » - Mantova, Casa del Rigoletto, dal 18-9-77 per circa un mese.

Fontanesi - Tokyo (Giappone), presso l'Istituto italiano di Cultura, sett.-nov. 1977.

DONI

La Banca Popolare di Milano ha generosamente elargito L. 4.000.000 da usufruire sia per la Raccolta Stampe Bertarelli che per il Museo di Arte Applicata.

Adam Satis, Tessuto Abbigliamento, Torino. « Moda Uomo » e « Anteprima » - 1974-77.

Sig.na *Elena Apostoli*, Lugano: Le Figaro Modes, 1903, 1904 e 1905. Varie fotografie di persone fra il 1893-1901, interessanti per il costume. N. 401 cartoline relative alla prima guerra mondiale, stampate in Italia e Germania. Sonetto figurato rappresentante il ballerino Carlo Le Pich, nel Carnevale 1770, al Teatro Ducale di Milano.

Sig. *Vito Arienti*, Lissone: Facsimile del Tarocchino bolognese di G.M. Mitelli, 1664, Ediz. del Solleone, 1977. Poker artistico, Milano, Edizioni Miad. Grande Tarocco Gentilini, Torino, Ed. Abra. « Le Giscarte », gioco caricaturale. « Halbatros », giuoco divinatorio di A. Bellenghi. Mazza di carte da gioco lombarde, Bologna, Italcards. « Il Presepio », gioco di carte natalizie, creazioni di O. Menegazzi, Milano, Ediz. « Il Meneghella ». N. 5 mazzi di carte da gioco, Ediz. del Solleone.

Dott. *Paolo Arrigoni*, Milano: Emilio Guacciardi, Dies Irae, con silografie originali di Italo Zetti, Milano, La Martinella, s.d.

Scultore *Benito Asquini*, Cusano Milanino: N. 7 acqueforti dallo stesso eseguite fra il 1973-74. N. 10 acqueforti di Maria Teresa De Zorzi, 1974.

Sig. *Giacomo Bargellesi*, Milano: N. 14 Stazioni della Via Crucis, incisioni fine sec. XVIII.

Sig.na *Maria Bertarelli*, Milano: H. René D'Allemagne, Du Khorasson au pays des Backhtiaris, 4 voll., Paris, 1911.

Sig. *Carlo Bestetti*, Milano: Le seguenti riviste: The Connoisseur, 1901-1930. The Studio, 1899-1935. Apollo, 1925-1931. Bollettino d'Arte, 1921-1929.

Eros Biavati, Imola: E. Biavati, I Colonnese industriali cronisti a Napoli nel sec. XIX, Faenza, 1976.

Sig.na *Miriam Bonioli*, Tradate (Varese): N. 28 cartoline di pubblicità della Ditta Giov. Milani di Busto Arsizio, c. 1900. N. 8 fotografie di Milano prima dell'ultimo conflitto mondiale. N. 40 biglietti augurali, 1954-1962. N. 20 cartoline di soggetto vario.

Comm. *Riccardo Borgato*, Milano: N. 58 fotografie stereoscopiche di città italiane e straniere.

Sig.na *Licia Baselli*, Garlasco: Depliants di Locali notturni di Barcellona, 1974. Liste di vivande di ristoranti stranieri. Biglietti d'ingresso vari, 1977.

Consigliere Provinciale *Siro Brondoni e gentile Signora*, Milano: N. 79 etichette di vini italiani fra il 1970 e non oltre il 1976. Il volume «Provincia di Milano, rapporto su cinque anni di Amministrazione, 1970-74».

Contessa *Luisa Castelbarco Sormani*, Milano: Paolo Andreani, Diario di Viaggio di un gentiluomo milanese. Parigi-Londra, 1784, Milano, 1975.

Dott.ssa *Elena Castiglioni*, Milano: Fotografie di ritratti. Volumi dedicati all'Università delle Arti Decorative (1922) e all'Umanitaria (1921).

Centro Internazionale della Grafica, Venezia: Storie di stelle, dodici acqueforti di L. Portione, 1976. In compagnia, cinque acqueforti di Giancarlo Pettena. Cinque poesie di G. Ungaretti, Venezia, 1976. Dalla finestra, cinque acqueforti colorate di Giancarlo Iliprandi, Venezia, 1975.

Dott.ssa *Ileana Chiappini di Sorio*, Venezia: Cartelletta con 12 menù della Crociera sulla Motonave S. Marco, 1964. N. 61 etichette di vini e liquori, fra il 1955 e il 1970. N. 5 menù del Ristorante «Colomba» di Venezia, 1960.

Dott.ssa *Teresa Clerici*, Milano: N. 15 cartoline con vedute di città francesi, 1933-35. N. 10 cartoline di vari oggetti, fra il 1908 e il 1920. Note di merito e diplomi rilasciati da Scuole Primarie di Parigi, 1932-34; pagelle scolastiche, 1908-1913.

Senatore *Vittorino Colombo*, Roma: Vasio Pasquale, Il postiglione nella storia e nell'arte, Roma, 1976. Vasio Pasquale, La lettera nella storia e nell'arte, Roma, 1976.

Sig. *Giuseppe Comoletti*, Milano: Il Lattoniere (opuscolo). N. 3 fotografie del laboratorio di lattoniere di Gius. Comoletti.

Sig. *Giancarlo Costa*, Milano: Fotografie di vedute di località straniere del 1960 circa.

Sig.ra *Daniela Crugnola*, Milano: Liste di vivande, 1976 e 1977. N. 15 etichette di vini italiani e stranieri.

Cumberland, Milano: Stile Uomo, 1971-1977.

Prof. *Vittorio Dal Borgo*, Milano: Circa 600 cartoline illustrate fra il 1968-1977. Parecchie pubblicazioni pubblicitarie di prodotti farmaceutici, c. 1960-75.

Sig.na *Lucilla De Magistris*, Milano: Mazzi di carte da gioco della Compagnia Liebig, 1930. N. 5 ristampe di manifesti della Coca Cola dei primi del '900.

Sig. *Pantaleo Di Marzo*, Milano: Patricia Nimocks, Decoupage, New York, 1968.

Sig.ra *Regina Disertori* e figlio *Arch. Andrea*: Incisioni di allievi della scuola di Incisione dell'Accademia di Brera durante il trentennio 1931-1960, sotto la guida di Benvenuto Disertori.

Questa raccolta comprende solo un limitato numero delle opere di una piccola parte della foltissima schiera di giovani artisti che fecero nella scuola di Brera i primi passi nella pratica dell'arte dell'incisione: acquaforte, bulino, punta secca, acquatinta e xilografia.

Sono i fogli stampati non ritirati dagli autori, rimasti giacenti nella Scuola e che si sono salvati per miracolo dalle molte traversie (bombardamenti, continui fortunosi traslochi della Scuola di Incisione, ecc.) di quel periodo burrascoso.

Le matrici di queste opere giovanili (gli zinchi per le acqueforti, i legni per le xilografie) sono ovviamente rimasti all'Accademia di Brera, essendo fornito gratuitamente agli alunni tutto il materiale didattico. Ma non si sa se di queste si sia salvato qualcosa.

Purtroppo diverse di queste giovani promesse sono scomparse prematuramente, alcuni nella guerra (come Arnaldo Badodi, caduto in Russia), alcuni per disgrazia (come Romagnoni in una disgrazia subacquea) o malattia (come Filippini). Perciò le loro opere eseguite durante il periodo degli studi sono pressoché le uniche che hanno avuto il tempo di produrre: circostanza che rende questi fogli particolarmente preziosi.

Poi fra gli allievi vi sono anche quelli che, dopo gli anni di studio, hanno cambiato tendenza: dall'arte figurativa, si sono dati a praticare quella astratta.

Purtroppo per poter avere una visione dell'opera completa di quel periodo di insegnamento, mancano i lavori di tanti alunni di talento, sia perché questi lavori sono andati perduti nei bombardamenti, sia perché sono stati ritirati dai loro autori.

Il Prof. Benvenuto Disertori, che fu, oltre ad artista, un profondo conoscitore e studioso dell'arte incisoria, specialmente quella antica, ma anche moderna, cercava nell'insegnamento di non imporre agli alunni il suo proprio modo di sentire e di incidere, ma di aiutarli invece a trovare la propria forma, adatta per ognuno ad esprimersi secondo la propria personalità ed inclinazione.

È probabilmente questa la ragione perché la sua scuola ebbe sempre grande successo nelle esposizioni nazionali ed internazionali che in quel tempo si tenevano a Roma: gli alunni ricevettero i premi (Littoriali, il Premio Stanga, ecc.) e la stampa fu unanime nell'elogiare la Scuola di Incisione di Brera come una delle più interessanti ed aggiornate.

Quando il Prof. Benvenuto Disertori andò in pensione per limiti d'età (dopo aver ricevuto la medaglia d'oro per la cultura e l'insegnamento) egli dovette in fretta sgomberare la scuola, perché i locali erano destinati a studio privato di un professore.

Avendo una grande stima per i lavori dei suoi alunni e, temendo che andassero dispersi, egli prese questi fogli abbandonati e decise di pubblicarli in un volume, con lo scopo di rimediare alla ingiusta sorte di

diversi, fra i più dotati, rimasti completamente nell'ombra, mentre altri avevano trovato la celebrità.

Egli aveva già scritto due articoli su Pasotti e Badodi nella «Rassegna dell'Istruzione Artistica», pubblicata presso il R. Istituto d'Arte del Libro di Urbino nel numero di marzo-aprile 1937. Aveva raccolto diverse critiche lusinghiere su alcuni allievi ed aveva già fatto molti appunti, ma purtroppo non trovò nessun incoraggiamento ed ancor meno aiuto né presso la Presidenza dell'Accademia di Brera, né altrove.

Dopo la sua scomparsa, i famigliari, cioè la moglie e il figlio hanno offerto in dono questa collezione alla Civica Raccolta delle Stampe Bertarelli, pensando di agire secondo la volontà e lo spirito del Prof. Benvenuto Disertori ed anche degli allievi; cioè che queste opere possano essere conosciute ed ammirate dal pubblico amante dell'arte dell'incisione. Sono 109 allievi e 689 stampe. La prossima Rassegna di Studi vi dedicherà un articolo.

Libreria Einaudi, Milano: Storia d'Italia, vol. VI, 1976.

Sig. *Mario Fara Puggioni*, Milano: Varie fotografie di personaggi di Casa Savoia. Il Castello e i suoi Musei, Milano, 1902. Tessere varie, 1936-1946. Fotografie di bambini e bambine con balia, c. 1905-10. Cinque grossi albums di cartoline illustrate con vedute di Città italiane e svizzere prima del '900 e di avvenimenti. Un centinaio di romanzi francesi (Dumas, Verne, ecc.) e italiani con vignette illustrative, pubblicati fra il 1839 e il 1884. Circa 10 albums con fotografie di uomini e donne, fra il 1903 e il 1916.

Sig.ra *Alice Ferrari*, Milano: N. 20 cartoline illustrate, c. 1965. C. 60 etichette di vini e liquori. N. 27 tessere di associazioni varie (1955-76). Circa 50 bustine di zucchero con pubblicità e vignette varie. Fogli di propaganda per le elezioni politiche, 1975-76. Biglietti d'auguri, 1976-77.

Dott. *Paolo Folonari*, Brescia: Un centinaio di etichette dei vari vini della Ditta Folonari.

Sig. *Giuseppe Furitano*: Lunario romano. Casali e Castelli... nel Lazio, 1977.

Sig. *Bruno Ghigi* Editore, Rimini: N. 17 carte geografiche di regioni d'Italia recentemente stampate dall'Editore Ghigi.

Comm. *Ettore Gianferrari*, Milano: Romano Campagnoli, I segni dello Zodiaco [Catalogo], 1972. I Teatrini di Francesco Casorati... [Catalogo]

go], 1972. Saverio Barbaro, Estate, dodici litografie... [Catalogo], 1973. Dino Buzzati, Quattro piccole storie... [Catalogo], 1970.

Sig.ra *Carla Grassi Bernardi*, Milano: Bibliothèque Nationale. Le Livre, Paris, 1972. N. 25 biglietti augurali 1975-76. Guide della Svizzera e di Barcellona, 1951 (1958). Repertori di Antiquari dal 1969 al 1972. Parecchi numeri della Rivista « Apollo », 1969-1977.

Dott. *Janos Hankis*, Ungheria: N. 9 vedutine di Milano, c. 1900.

Italsider, Genova: In viaggio con l'acciaio, Genova, 1976.

Arch. *Giorgio Lise*, Milano: Alessandro Maria Vianoli, Historia veneta, Venezia, 1679.

Dott. *Max Major Locatelli*, Milano: Max Major Locatelli, I sette cancelli della magia e dell'occultismo, Vallecchi, 1974.

Sig. *Tiziano Mainieri*, Milano: Cinquanta canzonette, per lo più lombarde, della fine del sec. XIX e pubblicate a Milano.

Prof. *Gabriele Mandel*, Milano: N. 15 opere da lui stesso eseguite, in litografia o silografia, con raffigurazioni di motivi orientali, eseguite tra il 1952-1973.

Dott. *Lorenzo Manconi*, Milano: Manzoni Notizie. Rivista aziendale. I numeri dal 39 al 65 (tutto il pubblicato da quando la Manzoni notizie cambiò impostazione alla Rivista).

Avv. *Luigi Marson*, Mantova: A. Belluzzi, W. Capezzali, Il Palazzo dei lucidi inganni. Palazzo Te a Mantova, 1976.

Dott.ssa *Carla Martini*, Milano: Varie etichette di vini e liquori.

Sig. *Ferruccio Mazzieri (Tato)*, Milano: Spezzatura di volume con tavole di mobili di stili vari. Pubblicato a Parigi, c. 1870.

Dott.ssa *Laura Meli Bassi*, Milano: Ercole Bassi, La Valtellina. Guida illustrata, quinta ediz., 1927-28. L. Meli Bassi, Due Santi settecenteschi e due pitture di Pietro Ligari, Londra, 1977.

Prof.ssa *Marianna Moro*, Milano: Album di lettere per ricamo, s.d. Volantini distribuiti nelle Università di Milano per scioperi, ecc., 1977. Liste di vivande, etichette di vini, 1977. Etichette di birra, cartine di caramelle, bustine di zucchero, biglietti di autobus, della Cina, 1977.

Incisore *Amedeo Pieragostini*, Bergamo: Tutta la sua opera d'incisore, sotto lo pseudonimo di Mirando Haz. N. 368 tavole riunite in tre volumi, dagli inizi della sua attività al 1977. Stampati a Bergamo da Beppe Agosti.

Dott. *Giovanni Pinna*, Vice Direttore del Museo di Storia Naturale: N. 27 etichette di vini italiani, alcune datate 1974.

Premio Internazionale Biella: Wong Moo Chew, Mon carton de dessin 2. Acqf. e vernice molle.

Pittrice *Maria Luisa Prinzi*, N. 100 cartoline raffiguranti opere di pittori e scultori italiani dell'800, edite fra il 1905-1914.

Sig. *Alberto Procovio*, Milano: N. 40 cartoncini augurali, 1977.

Sig. *Roberto Roncaglio*, Milano: Album di figurine di calciatori, Serie Panini, 1975-76.

Pittore *Attilio Rossi*, Milano: E. Brivio, La Basilica degli Apostoli e di S. Nazaro, Milano, 1976. Imperia in inchiostro di china. Disegni di A. Rossi, Imperia, 1976.

Sig.na *Luisa Rossi*, Milano: Cartoline illustrate di località italiane.

Sig. *Giorgio Sigurtà*, Milano: N. 25 tessere, biglietti di lotterie, biglietti d'ingresso a musei, teatri, esposizioni. Pubblicità di alberghi, teatri, esposizioni, fra il 1970-1977.

Incisore *Bruno Talpo*, Bergamo: Portogallo - Cartella con 7 litografie incise da Bruno Talpo nel 1975-76.

Raccolte di arte applicata

ATTIVITÀ

Il 18 ottobre si è inaugurata l'apertura di un nuovo settore, quello dei costumi antichi e loro accessori. È stato allestito sul ballatoio sopra la grande sala delle Ceramiche e poiché non vi è spazio sufficiente per esporre tutti i costumi posseduti, l'attuale esposizione riunisce quelli del sec. XVIII e del XIX (fino al 1860 ca.). A rotazione verranno esposti

man mano quelli della fine dell'800 e del '900. Il Catalogo di Grazietta Butazzi è in vendita al prezzo di L. 2.000 all'ingresso del Museo.

Il settore degli avori esposti è stato notevolmente arricchito di alcuni pezzi pregevoli, già nei depositi, in seguito agli studi fatti dal Dott. Oleg Zastrow che ha redatto il Catalogo, che verrà prossimamente stampato. Il settore delle armi è stato incrementato dal Legato del Barone Confalonieri che comprende quattro armature di cui una a cavallo con bardatura in stoffa, completa di scudo, spada e mazza. In Museo in due nuove vetrine è stata allestita un'esposizione di armi da caccia: fucili, baionette, daghe, pugnali e ganci per la selvaggina dei secoli XVIII e XIX scelte dal Signor Fabrizio Ferranti addetto al settore e restaurate dai Signori Antonio Gola con l'aiuto di Eugenio Croce del Laboratorio di restauro Armi e Armature. Per quanto riguarda la conservazione del materiale esposto si è provveduto alla revisione completa di due mezze armature. Le operazioni di restauro hanno invece interessato alcune armi da fuoco e si è iniziata la pulitura di una delle armature del legato Confalonieri. Nel settore delle ceramiche sono stati aggiunti esemplari di fabbriche europee. Ogni pezzo esposto è accompagnato da didascalie. Del settore se ne occupano la Signora Grazia Biscontin Ugolini e l'Arch. Giorgio Lise, Conservatore del Museo, ai quali è stata affidata la stesura del Catalogo. La Signora Angela Battistutta ha provveduto a completare di fotografie le schede, corredandole dei numeri dei negativi.

Purtroppo si prolungano i lavori necessari per coprire i lucernari dei tetti corrispondenti alle sale museali destinate al settore dei mobili e delle statue lignee, chiuso al pubblico da vari anni. Nel frattempo mi preoccupo dei loro restauri che sono affidati soprattutto al restauratore interno, Signor Dante Malgrati. Mi è di aiuto il Signor Aldo Bruni per lavori vari indispensabili al futuro ordinamento e relativo Catalogo.

DONI

Dott.ssa *Clelia Alberici*, Milano: Abito in crêpe color nocciola rosato, 1925 ca. Gilet da uomo con quarti anteriori in piquet bianco ricamati, ultimo decennio sec. XIX. Tre fazzoletti di tela batista bianca ricamati, 1900 ca. Acquistati alla Fiera della S. Vincenzo.

Signor *Aliberti*, Milano: Frammento di scodellino graffito con disegno di croce, sec. XVI.

Signorina *Elena Apostoli*, Lugano: Un ventaglio, tre scialli, quattro paia di guanti, due boleri, una mantiglia, quattro centri per tavolo rotondi in pizzo, campioni di tessuti, 1890 ca.

Signora *Carla Badioli Ugolini*, Pesaro: Tre piatti di terraglia della fabbrica Benucci e Latti di Pesaro, seconda metà sec. XIX.

Dott.ssa *Elena Castiglioni*, Milano: Bassorilievo in bronzo raffigurante donna con bambino con sigla di Emilio Quadrelli, 1910 ca. Cornicetta in legno di acero sulla quale sono dipinti dei narcisi, 1910 ca.

Dott.ssa *Teresa Clerici*, Milano: Fazzoletto, grembiule da balia, strisce in pizzo, 1900 ca.

Signora *Bianca Colombo*, Besana Brianza: Due blouses e un corpetto di garza bianca, fine sec. XIX.

Legato *Barone Confalonieri*, Milano: N. 4 armature da piede, sec. XVI-VII. N. 5 elmi, sec. XVII. Armatura completa con cavallo e bardatura, sec. XVII. N. 4 scudi rotondi, sec. XVII. Mezza armatura da fante, sec. XVII. N. 2 spade lanzichenecche a due mani, sec. XVI-XVII. Alabarda milanese, sec. XVI. N. 4 spade, sec. XVII. Di tale lascito sarà data più ampia notizia sulla Rassegna del prossimo anno.

Avv. *Giancarlo Del Vecchio*, Milano: Abito completo maschile in velluto, sottoveste analoga e parrucca, ca. 1765-75.

Prof. *Mario Fara Puggioni*, Milano: Giacchino da amazzone in panno rosso indossato da Matilde Valerio bambina, ca. 1860.

Dott. *Pierino Guglielmi* e Dr. *Cesare Mozzi*, Milano: Abito maschile in seta, sottoveste e parrucca, ca. 1765-75.

Signora *Elena Lindner*, Milano: Acconciatura per lutto in tulle nero, indossata dalla nonna della donatrice, ca. 1910. Ricamo a punto croce con la data 1889. Piccolo collo di pizzo di tulle eseguito a mano, ca. 1910.

Dott. *Guido Lopez*, Milano: Servizio di 6 piatti da dessert in terraglia, eseguito da Mazzotti intorno al 1930 per la Ditta Motta. Ciascun piatto illustra una frase del testo del Proclama della « Battaglia del grano ».

Dott.ssa *Iris Malanca*, Milano: Ombrellino di seta nera con guarnizioni in trina nera, manico in legno intagliato, tinto in nero, ca. 1915-20.

Dott. *Vincenzo Panbianco*, Milano: Ombrellino a cupola in pizzo Chantilly nero, ca. 1870-80.

MOSTRE

Un abito da camera, matinée, in pizzi e seta rosa, ca. 1890 alla Mostra « I pizzi » presso il Museo Poldi Pezzoli di Milano, trasferita in agosto a Venezia presso Palazzo Grassi.

Museo degli strumenti musicali

DONI

Dott.ssa *Antonia Barbieri*, Milano: Un'arpa birmana e due tamburelli, pure birmani, della seconda metà del sec. XIX, portati in Italia dal nonno della donatrice, che fu per vari anni medico presso l'ultimo Re della Birmania.

MOSTRE

Strumenti del '500 alla Mostra « Omaggio a Tiziano », a Palazzo Reale. Il cembalo di Taskin è stato mandato per alcuni mesi presso il Monastero Maggiore, per esser suonato nei cicli di Concerti ivi organizzati dal Comune di Milano.

Conferenze

La Dott.ssa Clelia Alberici ha parlato sul tema: *Cimeli e curiosità della Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli* presso la sede dell'Università Popolare nel mese di febbraio e a Palazzo Sormani nella « Sala del Grechetto » il 16 marzo.

L'Arch. Giorgio Lise ha tenuto quest'anno le seguenti conferenze:

20 gennaio - *La ceramica italiana*. « Sala del Grechetto » - Palazzo Sormani.

27 gennaio - *La porcellana europea*. « Sala del Grechetto » - Palazzo Sormani.

6 aprile - *I Musei a Milano* - Rotary Club Milano Nord.

20 aprile - *Le stampe popolari lombarde*. « Sala del Grechetto » - Palazzo Sormani.

18 maggio - *Magia e amuleti dell'Antico Egitto*. « Sala del Grechetto » - Palazzo Sormani.

Dal 25 ottobre al 20 dicembre per l'Archeoclub d'Italia, sede di Milano, ciclo di 8 conferenze sull'Antico Egitto con i seguenti titoli: 3000 anni di Storia - La vita quotidiana - La scrittura e la lingua - L'oltretomba - La religione - Magia e amuleti - Scienze, medicina e farmacopea - L'arte. In collaborazione con la Civica Amministrazione di Como ha inoltre realizzato la nuova sezione egizia del Museo Civico Giovinetti di Como.

Volontariato

Il volontariato è ora un fatto ufficialmente accettato dalle Amministrazioni locali.

Data la scarsità di personale la Direzione scrivente ha accolto con piacere la collaborazione di volontari ai quali esprimiamo il più vivo ringraziamento per il lavoro svolto.

Essi sono:

Dott. *Paolo Arrigoni, Direttore Emerito*. Provvede a completare la schedatura delle Stampe Sacre Popolari che a migliaia si sono aggiunte in questi ultimi dieci anni: 3.181 stampe raffiguranti Gesù Cristo, la Madonna, Angeli, Apostoli ed Evangelisti; 6.231 stampe raffiguranti Santi. Inoltre ha iniziato, ed è a buon punto la schedatura delle Immagini Sacre Popolari venerate localmente, che costituiscono un settore a sè. È stato un lavoro che ha svolto in meno di due anni; pertanto ci congratuliamo per l'intensa attività che il Dott. Arrigoni svolge tuttora presso la Raccolta Bertarelli, da lui stesso organizzata fin dagli inizi della fondazione, nel 1926, e di cui fu il primo Conservatore a fianco del Dott. Achille Bertarelli.

Sig.na *Maria Bertarelli*, nipote del mecenate e fondatore dell'omonima Raccolta. Riguarda le schede dattiloscritte di un settore importante e corregge gli eventuali errori.

L'ordinamento della cospicua Collezione delle cartoline illustrate, circa 170.000 e sempre in aumento, è da alcuni anni affidato a volontari. È uno dei settori molto consultati perché sono una documentazione preziosa di vedute, paesaggi, avvenimenti e d'infiniti altri argomenti.

Due valenti collaboratrici che hanno sistemato decine di migliaia di cartoline, nello spazio di pochi anni, sono state la Dott.ssa *Elena Castiglioni* e la Sig.na *Maria Zavattoni*.

A loro sono succedute le Signore *Franca Jesi* e *Laura Taragni*, che oltre ad occuparsi di cartoline sono sempre ben disposte ad aiutare in vari altri lavori.

La Signora *Lina Palladini* sta ultimando il riordino di sei enormi e splendidi albums di cartoline, pervenuti recentemente in dono dal Signor Mario Fara Puggioni.

La Sig.na *Gabriella Zanolla* ha schedato i disegni per mobili ed arredamento eseguiti da Eugenio Quarti, pervenuti (a migliaia) con il dono del fondo Eugenio e Mario Quarti. Il catalogo, dattiloscritto, è a disposizione degli studiosi. Sta per ultimare la catalogazione dei disegni di Mario Quarti.

La Signora *Grazia Biscontini Ugolini* da circa sette anni collabora alla stesura del catalogo delle ceramiche. Alla preparazione di base che già possedeva, raggiunse con il passar degli anni una notevole specializzazione nell'ambito delle ceramiche italiane. Oltre allo studio delle fabbriche e delle cronologie, approfondì le derivazioni iconografiche allargando le sue ricerche anche in biblioteche e musei dell'estero. Collabora all'annuale Rassegna di Studi e Notizie, con articoli riguardanti ceramiche possedute dal nostro museo.

La Signora *Grazietta Butazzi*, studiosa di costumi antichi, ha riordinato e fatto il catalogo dei costumi del secolo XVI agli inizi del sec. XIX, posseduti dal museo e recentemente esposti. Sta preparando il Catalogo completo di tutti i costumi ed accessori, che uscirà fra circa due anni. Collabora anche all'annuale Rassegna di Studi e Notizie, con articoli riguardanti costumi posseduti dal nostro museo.

Altri volontari si sono offerti in seguito ad un invito rivolto lo scorso anno dall'Associazione Amici del Poldi Pezzoli ai propri Soci per costituire una sezione di volontariato. All'appello hanno aderito in parecchi. Fra questi la Signora *Daniela Crugnola*, che dedica tutte le mattine in difficili ricerche che servono per la stesura del catalogo della Raccolta dei Mobili.

La Contessa *Maria Teresa Santucci* ed il Dott. *Francesco Griccioli* sono riusciti ad identificare migliaia di fotografie e cartoline di ritratti di regnanti e loro famiglie, dalla fine dell'800 ai nostri giorni, raccolta eccezionale ora facilmente consultabile pervenuta in dono alla Raccolta Bertarelli da Donna Luisa Radice Fossati Litta nel 1970.

Le Signore *Giovanna Bernini* ed *Emilia Cristofaro* hanno ordinato le cartoline raffiguranti donne, bambini, fiori e animali.

La Signorina *Teresa Martellini* ha tradotto dall'inglese lunghi e difficili testi di egittologia e riguardanti le lacche.

La Contessa *Maria Cristina Cicogna* ha in parte schedato la pubblicità milanese entro il sec. XIX.

La Signorina *Paola Barbieri*, compatibilmente con i suoi impegni per la Laurea in Lettere, ha collaborato per perfezionare alcune schede delle ceramiche.

Gli Amici scomparsi

La Signora *Regina Disertori Philipponi* si è spenta improvvisamente lo scorso ottobre, mantenendo sino all'ultimo quella vivacità di spirito ed intelletto che conquistavano chiunque l'avvicinasse. Lei stessa pittrice e pianista di buon livello, non parlava mai di queste sue attività perché viveva nel culto e nell'ammirazione del compianto marito, il Prof. Benvenuto Disertori, Incisore e Musicologo assai conosciuto e stimato anche oltr'alpe.

Incontrarsi con la Signora Regina Disertori nella sua casa zeppa di libri, di stampe, di dipinti sparsi dovunque in un'atmosfera di atelier di artisti fin de siècle, era un vero piacere; la conversazione non languiva mai perché gli interessi artistici della Signora Disertori erano infiniti.

Pochi mesi prima di morire aveva deciso di donare alla Raccolta Bertarelli le incisioni, eseguite presso l'Accademia di Brera, dagli allievi del Prof. Disertori negli anni scolastici 1931-1966.

La morte del Prof. *Franco Russoli*, Soprintendente alle Gallerie della Lombardia e Direttore della Pinacoteca di Brera, mancato improvvisamente in pieno fervore di lavoro, ci ha profondamente addolorati perché abbiamo perso un'amico. Conosceva bene la Raccolta Bertarelli in quanto le stampe rientravano nei suoi molteplici interessi di studio, apprezzava molto anche i molteplici settori di Arte Applicata e in varie occasioni intervenne con entusiasmo e competenza per tutelarne gli interessi culturali e funzionali. Se veniva richiesto il Suo consiglio e la Sua opinione prima d'intraprendere delicati restauri, trovava sempre il tempo di accorrere a vedere le opere, per non dare pareri vaghi e imprecisi.

Molto si dovrebbe scrivere sul Prof. Russoli che tenne un posto così preminente nel mondo artistico: in questa sede mi limito a esprimere la nostra gratitudine e il nostro rimpianto.

Uno dei primi volontari, morto nel 1973, e il cui rimpianto è in noi tutt'ora vivissimo, fu l'Ing. *Giuseppe Vandoni*. Non volendo rimanere a casa inoperoso avendo ormai raggiunto l'età in cui si lascia la propria professione, con gran gioia, quotidianamente veniva alla Bertarelli a schedare fotografie di ritratti, compito a cui si dedicava con quell'impegno a cui era abituato nei lunghi anni del suo lavoro. Nel periodo in cui collaborò con noi, la facciata del Duomo era coperta perché la stavano pulendo e l'Ing. Vandoni diceva sempre che avrebbe voluto vivere per vedere il Duomo ripulito. Il suo attaccamento alla cattedrale era dovuto non solamente perché milanese d'antica famiglia, ma anche perché suo nonno era Giuseppe Vandoni « Ing. dei Sacri Imperiali Palazzi », durante il governo austriaco, di cui conservava gelosamente disegni e progetti relativi al Duomo di Milano.

C. A.